3 1761 08148523 7

UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY

GOETHES
SÆMTLICHE WERKE
BAND X

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/smtlichewerk10goet

1G
G599
G

GOETHES
SÆMTLICHE WERKE
BAND X

LEIPZIG
IM INSEL-VERLAG

GOETHES
SÄMTLICHE WERKE
BANDX

GOETHES
KUNSTSCHRIFTEN
BAND II

240440.
S. 2. 30

LEIPZIG
IM INSEL-VERLAG

Germany

AUFSÄTZE UND REZENSIONEN

KUPFERSTICHANZEIGEN

[Frankfurter gelehrte Anzeigen. 5. Mai, 12. Mai, 15. Mai, 6. Oktober 1772.]

Kupferstiche.

VON *Schenau* gemalt und von *Halbou* gestochen zeigen wir die Intrigues amoureuses an. Hier steht ein junger Mensch in dem galantesten Morgenhabit, der aber eine lange Art von Regenmantel mit einer Kalesche übergezogen hatte, um unter Frauengestalt eingelassen zu werden; er reicht einer reichgekleideten Dame zwei Täubchen dar, die auf einem Sprenkel sitzen und einen Brief umhängen haben. Die Dame hält mit der einen Hand dem Schoßhund, der bellen will, das Maul zu und scheint mit Gefälligkeit zuzuhören. Die Konfidente ist nicht vergessen.

Angélique et Medor, von *Blanchard* gemalt und von *Voiés* dem Ältern gestochen. Die beiden Liebhaber des "Rolando furioso" sind in der Stellung, wie sie ihre Namen in die Bäume schneiden. Sie sieht man von hinten, ihn von der Seite. Die Stellung von beiden hat viel Grazie; nur der Rücken des Mädchens oben ist zu breit gehalten und die von der Seite gesehene Brust ein wenig ammenmäßig.

Kupferstiche.

Ein Blatt, *die drei Apostel* unterschrieben, nach *Michel Angelo* von *Carravaggio,* von *Oesern* gezeichnet, von *Bausen* radiert. Ein Blatt, das weder Künstler noch Liebhaber entbehren kann. Das *Beisammensein* in *einem* Geist dreier, durch brüderlichste Mannigfaltigkeit charakterisierter, menschenfreundlich-edler alter Köpfe; solch eine Seelenruhe durch eine dämmernde Haltung drüber gehaucht. Es ist das empfundenste Kunstwerk, das uns seit langer Zeit vor die Augen gekommen. Auch lallen wir nur eine Anzeige, um jeden wahren Liebhaber einzuladen, mit uns die Freuden der Empfindung und Erkenntnis zu genießen, die eine anhaltende Betrachtung solch eines Werks einer fühlenden Seele reichlich gewährt.

(Ist in der Andräischen Buchhandlung allhier zu haben für 1 fl. 45 kr.)

Kupferstiche.

Sieben Lebensszenen des heiligen *Gregorius,* nach *Vanloo* von verschiednen Meistern gestochen.

1. Saint Grégoire distribue son bien aux pauvres. Die Frau, die ein Stück Geld von ihm empfängt, ein Kind mit ausgereckten, flehenden Armen und ein kleineres zwischen ihren Knien, das sich ein Stück Brot schmecken läßt, machen eine gefällige Gruppe.

2. Saint Grégoire retiré dans une caverne. Er wendet sich von dem Boten, der ihm die Nachricht der Erhebung zur päpstlichen Würde bringt, mit Ängstlichkeit, fast möchten wir sagen, Abscheu. Das Ganze wäre auch sinnlicher geworden, wenn der Künstler die Schlüssel Petri als die natürlichste Allegorie hätte bei dieser Gelegenheit brauchen wollen.

3. Saint Grégoire fait des prières publiques. Sollte in der Ordnung das zweite sein, und ist dem Wert nach das erste. Eine Prozession um Abwendung der Pest, der trockenste Gegenstand. Und hier findt der Genius einen Standort, hascht einen Augenblick, ruft einen Lichtstrahl herein, fesselt uns mit poetischer Magie. Ein Sterbender liegt einem Weibe mit dem Kopf auf dem Schoß, das Hochwürdige, der Zug ist vorbei in eine absteigende Ferne hingewallt; der Jüngling im geistlichen Feierkleid, eine Kerze in der Hand, tritt in seiner Ordnung, mit der edelsten Einfalt heran. Ein warmer Blick wendet sich vom Sterbenden gen Himmel, und seine Gestalt und Empfindung wird durch einen unbedeutenden Prozessionsgesellen ohne Kontrast auf das würksamste erhoben.

4. Saint Grégoire, élu pape, reçoit l'adoration des cardinaux. Wohl gezeichnete Figuren, wohl gekleidet und geordnet. Mehr aufmerksame Ergebenheit hätten wir den hintern Personen gewünscht.

5. Saint Grégoire dicte ses homélies. Wohl beleuchtet.

6. Saint Grégoire obtient un miracle à la messe. Mehr der Gegenstand als die Ausführung macht das Blatt wichtig.

7. Saint Grégoire dans la gloire. Ist platfond; die Figuren sind wohl verkürzt, und die Gruppe hebt sich leicht.

Englische Kupferstiche.

Von der *Boydellschen* Sammlung ist der zweite Teil geendigt. 56 und 57 nach *Hogarth.* Das erste den *Teich von Bethesda* vorstellend. Der Engel ist eben von der Berührung aufgeflogen, ein Muselmann ist sehr beschäftigt, ein Mädchen in den Teich tragen zu lassen, die, wie man aus den Flecken ihrer nackten Gestalt erraten kann, mit einem neumodischen Übel behaftet ist. Einer seiner Knechte stößt eine arme Frau zurück, die ein krüppelicht Kind an das Wasser trägt, umherstehn gräßliche Gestalten, und Christus unterredet sich vorn mit dem Gichtbrüchigen. Von *Ravenet* gestochen.

Das andre, gestochen von *Picot,* ist der *barmherzige Samariter.* Die Hauptfiguren sind gleichfalls unbedeutend, dafür ist der Priester desto lächerlicher, der, auf einen benachbarten Hügel angelangt, einen Menschen zu seinen Füßen ausgestreckt liegen hat: mit aufgeworfner Nase, in die Ärmel gesteckten Händen steht er in dummer Behaglichkeit da, fühlt sich groß gegen den im Staub und wird seines Pfads auch vor dem vorbeiwandlen.

59. 60. Zwei Landschaften nach *Claude Lorrain.* Kinder des wärmsten poetischen Gefühls, reich an Gedanken, Ahndungen und paradiesischen Blicken. Das erste, gestochen von *Mason,* ein *Morgen.* Hier landet eine Flotte, von der Morgensonne, die überm Horizont noch im Nebel dämmert, angeblickt, an den Küsten des glücklichsten Weltteils; hier hauchen Felsen und Büsche, in jugendlicher Schönheit, ihren Morgenatem um einen Tempel edelster Baukunst, ein Zeichen edelster Bewohner. Wer bist du, der landet? an den Küsten, die, von Göttern geliebt und geschützt, in untadeliger Natur aufblühen? kommst du mit deinen Heeren, Feind oder Gast des edlen Volks? Es ist *Aeneas,* freundliche Winde von den Göttern führen dich in den Busen Italiens. Heil dir, Held! werde die Ahndung wahr! Der heilige Morgen verkündet einen Tag der Klarheit, der hohen Sonne: sei er dir Vorbote der Herrlichkeit deines Reichs und seiner taggleich aufsteigenden Größe.

Das zweite! Herabgestiegen ist die Sonne, vollendet ihr Taglauf, sinkt in Nebel und dämmert über Ruinen in weiter Gegend. Nacht wird zur Seite hier der Felsenwald, die Schafe stehn und schauen nach dem Heimweg, und mühsam zwingen diese Mädchen die Ziege zum Bade im Teich. Zusammengestürzt bist du, Reich, zertrümmert deine Triumphbogen, zerfallen deine Paläste, mit Sträuchen verwachsen und düster, und über deiner öden Grabstätte dämmert Nebel im sinkenden Sonnenglanz.

LEIPZIG: DIE SCHÖNEN KÜNSTE, IN IHREM URSPRUNG, IHRER WAHREN NATUR UND BESTEN ANWENDUNG BETRACHTET VON J. G. SULZER.

1772. 8. 85 SEITEN

[Frankfurter gelehrte Anzeigen. 18. Dezember 1772.]

SEHR bequem ins Französische zu übersetzen, könnte auch wohl aus dem Französischen übersetzt sein. Herr Sulzer, der nach dem Zeugnis eines unsrer *berühmten* Männer ein ebenso großer Philosoph ist als irgendeiner aus dem Altertume, scheint in seiner Theorie, nach Art der Alten, mit einer exoterischen Lehre das arme Publikum abzuspeisen, und diese Bogen sind, wo möglich, unbedeutender als alles andre.

Die schönen Künste, ein Artikel der "Allgemeinen Theorie", tritt hier besonders ans Licht, um die Liebhaber und Kenner desto bälder instand zu setzen, vom Ganzen zu urteilen. Wir haben beim Lesen des großen Werks bisher schon manchen Zweifel gehabt; da wir nun aber gar die Grundsätze, worauf sie gebaut ist, den Leim, der die verworfnen Lexikonsglieder zusammenbekleben soll, untersuchen, so finden wir uns in der Meinung nur zu sehr bestärkt: hier sei für niemanden nichts getan als für den Schüler, der Elementa sucht, und für den ganz leichten Dilettante nach der Mode.

Daß eine Theorie der Künste für Deutschland noch nicht gar in der Zeit sein möchte, haben wir schon ehmals unsre Gedanken gesagt. Wir bescheiden uns wohl, daß eine solche Meinung die Ausgabe eines solchen Buchs nicht hindern kann; nur warnen können und müssen wir unsre gute junge Freunde vor dergleichen Werken. Wer von den Künsten nicht sinnliche Erfahrung hat, der lasse sie lieber. Warum sollte er sich damit beschäftigen? Weil es so Mode ist? Er bedenke, daß er sich durch alle Theorie den Weg zum wahren Genusse versperrt, denn ein schädlicheres Nichts als sie ist nicht erfunden worden.

Die schönen Künste — der Grundartikel Sulzerischer Theorie. Da sind sie denn, versteht sich, wieder alle beisammen, verwandt oder nicht. Was steht im Lexico nicht alles hintereinander! Was läßt sich durch solche Philosophie nicht verbinden! Malerei und Tanzkunst, Beredsamkeit und Baukunst, Dichtkunst und Bildhauerei, alle aus einem Loche, durch das magische Licht eines philosophischen Lämpchens auf die weiße Wand gezaubert, tanzen sie im Wunderschein buntfarbig auf und nieder, und die verzückten Zuschauer frohlocken sich fast außer Atem.

Daß einer, der ziemlich schlecht räsonierte, sich einfallen ließ, gewisse Beschäftigungen und Freuden der Menschen, die bei ungenialischen, gezwungnen Nachahmern Arbeit und Mühseligkeit wurden, ließen sich unter die Rubrik Künste, schöne Künste klassifizieren zum Behuf theoretischer Gaukelei, das ist denn der Bequemlichkeit wegen Leitfaden geblieben zur Philosophie darüber, da sie doch nicht verwandter sind als septem artes liberales der alten Pfaffenschulen.

Wir erstaunen, wie Herr Sulzer, wenn er auch nicht drüber nachgedacht hätte, in der Ausführung die große Unbequemlichkeit nicht fühlen mußte, daß, solange man in generalioribus sich aufhält, man nichts sagt und höchstens durch Deklamation den Mangel des Stoffes vor Unerfahrnen verbergen kann.

Er will das unbestimmte Prinzipium: *Nachahmung der Natur* verdrängen und gibt uns ein gleich unbedeutendes dafür: *die Verschönerung der Dinge.* Er will, nach hergebrachter Weise, von Natur auf Kunst herüberschließen: "In der ganzen Schöpfung stimmt alles darin überein, daß das Aug und die andern Sinnen von allen Seiten her durch angenehme Eindrücke gerührt werden." Gehört denn, was unangenehme Eindrücke auf uns macht, nicht so gut in den Plan der Natur als ihr Lieblichstes? Sind die wütenden Stürme, Wasserfluten, Feuerregen, unterirdische Glut und Tod in allen Elementen nicht ebenso wahre Zeugen ihres ewigen Lebens als die herrlich aufgehende Sonne über volle Weinberge und duftende Orangenhaine? Was würde Herr Sulzer zu der liebreichen Mutter Natur sagen, wenn

sie ihm eine Metropolis, die er mit allen schönen Künsten, Handlangerinnen, erbaut und bevölkert hätte, in ihren Bauch hinunterschlänge?

Ebensowenig besteht die Folgerung: "Die Natur wollte durch die von allen Seiten auf uns zuströmenden Annehmlichkeiten unsre Gemüter überhaupt zu der Sanftmut und Empfindsamkeit bilden." *Überhaupt* tut sie das nie, sie härtet vielmehr, Gott sei Dank, ihre echten Kinder gegen die Schmerzen und Übel ab, die sie ihnen unablässig bereitet, so daß wir den den glücklichsten Menschen nennen können, der der stärkste wäre, dem Übel zu entgegnen, es von sich zu weisen und ihm zum Trutz den Gang seines Willens zu gehen. Das ist nun einem großen Teil der Menschen zu beschwerlich, ja unmöglich; daher retirieren und retranchieren sich die meisten, sonderlich die Philosophen; deswegen sie denn auch *überhaupt* so adäquat disputieren.

Wie partikular und eingeschränkt ist folgendes, und wieviel soll es beweisen! "Vorzüglich hat diese zärtliche Mutter den vollen Reiz der Annehmlichkeit in die Gegenstände gelegt, die uns zur Glückseligkeit am nötigsten sind, besonders die selige Vereinigung, wodurch der Mensch eine Gattin findet." Wir ehren die Schönheit von ganzem Herzen, sind für ihre Attraktion nie unfühlbar gewesen; allein sie hier zum primo mobili zu machen, kann nur der, der von den geheimnisvollen Kräften nichts ahndet, durch die jedes zu *seinesgleichen* gezogen wird, alles unter der Sonne sich paart und glücklich ist.

Wäre es nun also auch wahr, daß die Künste zu Verschönerung der Dinge um uns würken, so ists doch falsch, daß sie es nach dem Beispiele der Natur tun.

Was wir von Natur sehn, ist Kraft, die Kraft verschlingt — nichts gegenwärtig, alles vorübergehend, tausend Keime zertreten, jeden Augenblick tausend geboren, groß und bedeutend, mannigfaltig ins Unendliche; schön und häßlich, gut und bös, alles mit gleichem Rechte nebeneinander existierend. Und die *Kunst* ist gerade das Widerspiel: sie entspringt aus den Bemühungen des Individuums, sich gegen die zerstörende Kraft des Ganzen zu erhalten. Schon

das Tier durch seine Kunsttriebe *scheidet, verwahrt* sich; der Mensch durch alle Zustände befestigt sich gegen die Natur, ihre tausendfache Übel zu vermeiden und nur das Maß von Gutem zu genießen, bis es ihm endlich gelingt, die Zirkulation aller seiner wahr- und gemachten Bedürfnisse in einen Palast einzuschließen, sofern es möglich ist, alle zerstreute Schönheit und Glückseligkeit in seine gläserne Mauern zu bannen, wo er denn immer weicher und weicher wird, den Freuden des Körpers Freuden der Seele substituiert und seine Kräfte, von keiner Widerwärtigkeit zum Naturgebrauche aufgespannt, in Tugend, Wohltätigkeit, Empfindsamkeit zerfließen.

Herr Sulzer geht nun seinen Gang, den wir ihm nicht folgen mögen; an einem großen Trupp Schüler kanns ihm so nicht fehlen, denn er setzt Milch vor und nicht starke Speise, redet viel von dem Wesen der Künste, Zweck, und preist ihre hohe Nutzbarkeit als Mittel zu Beförderung der menschlichen Glückseligkeit. Wer den Menschen nur einigermaßen kennt und Künste und Glückseligkeit, wird hier wenig hoffen; es werden ihm die vielen Könige einfallen, die mitten im Glanz ihrer Herrlichkeit der Ennui zu Tode fraß. Denn wenn es nur auf Kennerschaft angesehn ist, wenn der Mensch nicht mitwürkend genießt, müssen bald Hunger und Ekel, die zwei feindlichsten Triebe, sich vereinigen, den elenden *Pococurante* zu quälen.

Hierauf läßt er sich ein auf eine Abbildung der Schicksale schöner Künste und ihres gegenwärtigen Zustandes, die denn mit recht schönen Farben hin imaginiert ist, so gut und nicht besser als die Geschichten der Menschheit, die wir so gewohnt worden sind in unsern Tagen, wo immer das Märchen der vier Weltalter suffizienter ist, und im Ton der zum Roman umpragmatisierten Geschichte.

Nun kommt Herr Sulzer auf unsere Zeiten und schilt, wie es einem Propheten geziemt, wacker auf sein Jahrhundert, leugnet zwar nicht, daß die schönen Künste mehr als zu viel Beförderer und Freunde gefunden haben, weil sie aber zum großen Zweck, zur *moralischen Besserung* des Volks, noch nicht gebraucht worden, haben die Großen nichts getan. Er träumt mit andern, eine weise Gesetz-

gebung würde zugleich Genies beleben und auf den wahren Zweck zu arbeiten anweisen können, und was dergleichen mehr ist.

Zuletzt wirft er die Frage auf, deren Beantwortung den Weg zur wahren Theorie eröffnen soll: "Wie ist es anzufangen, daß der dem Menschen angeborne Hang zur Sinnlichkeit zu Erhöhung seiner Sinnesart angewendet und in besondern Fällen als ein Mittel gebraucht werde, ihn unwiderstehlich zu seiner Pflicht zu reizen?" So halb und mißverstanden und in den Wind als der Wunsch Cicerons, die *Tugend* in körperlicher Schönheit seinem Sohne zuzuführen. Herr Sulzer beantwortet auch die Frage nicht, sondern deutet nur, worauf es hier ankomme, und wir machen das Büchlein zu. Ihm mag sein Publikum von Schülern und Kennerchens getreu bleiben, wir wissen, daß alle wahre Künstler und Liebhaber auf unsrer Seite sind, die so über den Philosophen lachen werden, wie sie sich bisher über die Gelehrten beschwert haben. Und zu diesen noch ein paar Worte, auf einige Künste eingeschränkt, das auf so viele gelten mag als kann.

Wenn irgendeine spekulative Bemühung den Künsten nützen soll, so muß sie den Künstler grade angehen, seinem natürlichen Feuer Luft machen, daß es um sich greife und sich tätig erweise. Denn um den Künstler allein ists zu tun, daß der keine Seligkeit des Lebens fühlt als in seiner Kunst, daß, in sein Instrument versunken, er mit allen seinen Empfindungen und Kräften da lebt. Am gaffenden Publikum, ob das, wenns ausgegafft hat, sich Rechenschaft geben kann, warums gaffte, oder nicht, was liegt an dem?

Wer also schriftlich, mündlich oder im Beispiel, immer einer besser als der andre, den sogenannten Liebhaber, das einzige wahre Publikum des Künstlers, immer näher und näher zum Künstlergeist aufheben könnte, daß die Seele mit einflösse ins Instrument, der hätte mehr getan als alle psychologische Theoristen. Die Herren sind so hoch droben im Empyreum transzendenter Tugend-Schöne, daß sie sich um Kleinigkeiten hienieden nichts kümmern, auf die alles ankommt. Wer von uns Erdensöhnen hin-

gegen sieht nicht mit Erbarmen, wie viel gute Seelen, zum Beispiel in der Musik, an ängstlicher mechanischer Ausübung hangen bleiben, drunter erliegen?

Gott erhalt unsre Sinnen, und bewahr uns vor der Theorie der Sinnlichkeit, und gebe jedem Anfänger einen rechten Meister! Weil denn die nun nicht überall und immer zu haben sind und es doch auch geschrieben sein soll, so gebe uns Künstler und Liebhaber ein *περι ἑαυτου* seiner Bemühungen, der Schwürigkeiten, die ihn am meisten aufgehalten, der Kräfte, mit denen er überwunden, des Zufalls, der ihm geholfen, des Geists, der in gewissen Augenblicken über ihn gekommen und ihn auf sein Leben erleuchtet, bis er zuletzt, immer zunehmend, sich zum mächtigen Besitz hinaufgeschwungen und als König und Überwinder die benachbarten Künste, ja die ganze Natur zum Tribute genötigt.

So würden wir nach und nach vom Mechanischen zum Intellektuellen, vom Farbenreiben und Saitenaufziehen zum wahren *Einfluß der Künste auf Herz und Sinn* eine lebendige Theorie versammeln, würden dem Liebhaber Freude und Mut machen und vielleicht dem Genie etwas nutzen.

VON DEUTSCHER BAUKUNST

D. M.

ERVINI A STEINBACH

1773.

ALS ich auf deinem Grabe herumwandelte, edler Erwin, und den Stein suchte, der mir deuten sollte: Anno Domini 1318 XVI. Kal. Febr. obiit Magister Ervinus, Gubernator Fabricae Ecclesiae Argentinensis, und ich ihn nicht finden, keiner deiner Landsleute mir ihn zeigen konnte, daß sich meine Verehrung deiner an der heiligen Stätte ergossen hätte, da ward ich tief in die Seele betrübt, und mein Herz, jünger, wärmer, töriger und besser als jetzt, gelobte dir ein Denkmal, wenn ich zum ruhigen Genuß meiner Besitztümer gelangen würde, von Marmor oder Sandsteinen, wie ichs vermöchte.

Was brauchts dir Denkmal! Du hast dir das herrlichste errichtet; und kümmert die Ameisen, die drum krabbeln, dein Name nichts, hast du gleiches Schicksal mit dem Baumeister, der Berge auftürmte in die Wolken.

Wenigen ward es gegeben, einen Babelgedanken in der Seele zu zeugen, ganz, groß, und bis in den kleinsten Teil notwendig schön, wie Bäume Gottes; wenigern, auf tausend bietende Hände zu treffen. Felsengrund zu graben, steile Höhen drauf zu zaubern, und dann sterbend ihren Söhnen zu sagen: Ich bleibe bei euch, in den Werken meines Geistes; vollendet das Begonnene in die Wolken!

Was brauchts dir Denkmal! und von mir! Wenn der Pöbel heilige Namen ausspricht, ists Aberglaube oder Lästerung. Dem schwachen Geschmäckler wirds ewig schwindlen an deinem Koloß, und ganze Seelen werden dich erkennen ohne Deuter.

Also nur, trefflicher Mann, eh ich mein geflicktes Schiftchen wieder auf den Ozean wage, wahrscheinlicher dem Tod als dem Gewinst entgegen, siehe, hier in diesem Hain, wo ringsum die Namen meiner Geliebten grünen, schneid ich den deinigen in eine deinem Turm gleich

schlank aufsteigende Buche, hänge an seinen vier Zipfeln dies Schnupftuch mit Gaben dabei auf, nicht ungleich jenem Tuche, das dem heiligen Apostel aus den Wolken herabgelassen ward, voll reiner und unreiner Tiere: so auch voll Blumen, Blüten, Blätter, auch wohl dürres Gras und Moos und über Nacht geschoßne Schwämme, das alles ich auf dem Spaziergang durch unbedeutende Gegenden, kalt zu meinem Zeitvertreib botanisierend, eingesammelt, dir nun zu Ehren der Verwesung weihe.

Es ist im kleinen Geschmack, sagt der Italiener und geht vorbei. Kindereien! lallt der Franzose nach und schnellt triumphierend auf seine Dose à la Grecque. Was habt ihr getan, daß ihr verachten dürft?

Hat nicht der seinem Grab entsteigende Genius der Alten den deinen gefesselt, Welscher! Krochst an den mächtigen Resten, Verhältnisse zu betteln, flicktest aus den heiligen Trümmern dir Lusthäuser zusammen und hältst dich für Verwahrer der Kunstgeheimnisse, weil du auf Zoll und Linien von Riesengebäuden Rechenschaft geben kannst. Hättest du mehr gefühlt als gemessen, wäre der Geist der Massen über dich gekommen, die du anstauntest, du hättest nicht so nur nachgeahmt, weil sies taten und es schön ist; notwendig und wahr hättest du deine Plane geschaffen, und lebendige Schönheit wäre bildend aus ihnen gequollen.

So hast du deinen Bedürfnissen einen Schein von Wahrheit und Schönheit aufgetüncht. Die herrliche Wirkung der Säulen traf dich, du wolltest auch ihrer brauchen und mauertest sie ein, wolltest auch Säulenreihen haben und umzirkeltest den Vorhof der Peterskirche mit Marmorgängen, die nirgends hin noch her führen, daß Mutter Natur, die das Ungehörige und Unnötige verachtet und haßt, deinen Pöbel trieb, ihre Herrlichkeit zu öffentlichen Kloaken zu prostituieren, daß ihr die Augen wegwendet und die Nasen zuhaltet vorm Wunder der Welt.

Das geht nun so alles seinen Gang: die Grille des Künstlers dient dem Eigensinne des Reichen, der Reisebeschreiber gafft, und unsre schöne Geister, genannt Philo-

sophen, erdrechseln aus protoplastischen Märchen Prinzipien und Geschichte der Künste bis auf den heutigen Tag, und echte Menschen ermordet der böse Genius im Vorhof der Geheimnisse.

Schädlicher als Beispiele sind dem Genius Prinzipien. Vor ihm mögen einzelne Menschen einzelne Teile bearbeitet haben. Er ist der erste, aus dessen Seele die Teile, in *ein* ewiges Ganze zusammengewachsen, hervortreten. Aber Schule und Prinzipium fesselt alle Kraft der Erkenntnis und Tätigkeit. Was soll uns das, du neufranzöscher philosophierender Kenner, daß der erste zum Bedürfnis erfindsame Mensch vier Stämme einrammelte, vier Stangen drüber verband und Äste und Moos drauf deckte? Daraus entscheidest du das Gehörige unsrer heurigen Bedürfnisse, eben als wenn du dein neues Babylon mit einfältigem patriarchalischem Hausvatersinn regieren wolltest.

Und es ist noch dazu falsch, daß deine Hütte die erstgeborne der Welt ist. Zwei an ihrem Gipfel sich kreuzende Stangen vornen, zwei hinten und eine Stange querüber zum First ist und bleibt, wie du alltäglich an Hütern der Felder und Weinberge erkennen kannst, eine weit primävere Erfindung, von der du doch nicht einmal Prinzipium für deine Schweinställe abstrahieren könntest.

So vermag keiner deiner Schlüsse sich zur Region der Wahrheit zu erheben, sie schweben alle in der Atmosphäre deines Systems. Du willst uns lehren, was wir brauchen sollen, weil das, was wir brauchen, sich nach deinen Grundsätzen nicht rechtfertigen läßt.

Die Säule liegt dir sehr am Herzen, und in andrer Weltgegend wärst du Prophet. Du sagst: Die Säule ist der erste, wesentliche Bestandteil des Gebäudes, und der schönste. Welche erhabene Eleganz der Form, welche reine, mannigfaltige Größe, wenn sie in Reihen dastehn! Nur hütet euch, sie ungehörig zu brauchen; ihre Natur ist, frei zu stehn. Wehe den Elenden, die ihren schlanken Wuchs an plumpe Mauern geschmiedet haben!

Und doch dünkt mich, lieber Abt, hätte die öftere Wiederholung dieser Unschicklichkeit des Säuleneinmauerns,

daß die Neuern sogar antiker Tempel Intercolumnia mit Mauerwerk ausstopften, dir einiges Nachdenken erregen können. Wäre dein Ohr nicht für Wahrheit taub, diese Steine würden sie dir gepredigt haben.

Säule ist mitnichten ein Bestandteil unsrer Wohnungen; sie widerspricht vielmehr dem Wesen all unsrer Gebäude. Unsre Häuser entstehen nicht aus vier Säulen in vier Ecken; sie entstehen aus vier Mauern auf vier Seiten, die statt aller Säulen sind, alle Säulen ausschließen, und wo ihr sie anflickt, sind sie belastender Überfluß. Ebendas gilt von unsern Palästen und Kirchen. Wenige Fälle ausgenommen, auf die ich nicht zu achten brauche.

Eure Gebäude stellen euch also Flächen dar, die, je weiter sie sich ausbreiten, je kühner sie gen Himmel steigen, mit desto unerträglicherer Einförmigkeit die Seele unterdrücken müssen! Wohl! wenn uns der Genius nicht zu Hülfe käme, der Erwinen von Steinbach eingab: Vermannigfaltige die ungeheure Mauer, die du gen Himmel führen sollst, daß sie aufsteige gleich einem hocherhabnen, weitverbreiteten Baume Gottes, der mit tausend Ästen, Millionen Zweigen und Blättern wie der Sand am Meer ringsum der Gegend verkündet die Herrlichkeit des Herrn, seines Meisters.

Als ich das erstemal nach dem Münster ging, hatt ich den Kopf voll allgemeiner Erkenntnis guten Geschmacks. Auf Hörensagen ehrt ich die Harmonie der Massen, die Reinheit der Formen, war ein abgesagter Feind der verworrnen Willkürlichkeiten gotischer Verzierungen. Unter die Rubrik *Gotisch,* gleich dem Artikel eines Wörterbuchs, häufte ich alle synonymische Mißverständnisse, die mir von Unbestimmtem, Ungeordnetem, Unnatürlichem, Zusammengestoppeltem, Aufgeflicktem, Überladenem jemals durch den Kopf gezogen waren. Nicht gescheiter als ein Volk, das die ganze fremde Welt barbarisch nennt, hieß alles *Gotisch,* was nicht in mein System paßte, von dem gedrechselten, bunten Puppen- und Bilderwerk an, womit unsre bürgerliche Edelleute ihre Häuser schmücken, bis zu den ernsten Resten der älteren deutschen Baukunst,

über die ich, auf Anlaß einiger abenteuerlichen Schnörkel, in den allgemeinen Gesang stimmte: "Ganz von Zierat erdrückt!" und so graute mirs im Gehen vorm Anblick eines mißgeformten krausborstigen Ungeheuers.

Mit welcher unerwarteten Empfindung überraschte mich der Anblick, als ich davortrat! *Ein* ganzer, großer Eindruck füllte meine Seele, den, weil er aus tausend harmonierenden Einzelnheiten bestand, ich wohl schmecken und genießen, keineswegs aber erkennen und erklären konnte. Sie sagen, daß es also mit den Freuden des Himmels sei, und wie oft bin ich zurückgekehrt, diese himmlisch-irdische Freude zu genießen, den Riesengeist unsrer ältern Brüder in ihren Werken zu umfassen! Wie oft bin ich zurückgekehrt, von allen Seiten, aus allen Entfernungen, in jedem Lichte des Tags zu schauen seine Würde und Herrlichkeit! Schwer ists dem Menschengeist, wenn seines Bruders Werk so hoch erhaben ist, daß er nur beugen und anbeten muß. Wie oft hat die Abenddämmerung mein durch forschendes Schauen ermattetes Aug mit freundlicher Ruhe geletzt, wenn durch sie die unzähligen Teile zu ganzen Massen schmolzen und nun diese, einfach und groß, vor meiner Seele standen und meine Kraft sich wonnevoll entfaltete, zugleich zu genießen und zu erkennen! Da offenbarte sich mir, in leisen Ahndungen, der Genius des großen Werkmeisters. Was staunst du? lispelt' er mir entgegen. Alle diese Massen waren notwendig, und siehst du sie nicht an allen älteren Kirchen meiner Stadt? Nur ihre willkürliche Größen hab ich zum stimmenden Verhältnis erhoben. Wie über dem Haupteingang, der zwei kleinere zu'n Seiten beherrscht, sich der weite Kreis des Fensters öffnet, der dem Schiffe der Kirche antwortet und sonst nur Tageloch war, wie hoch drüber der Glockenplatz die kleineren Fenster forderte — das all war notwendig! und ich bildete es schön. Aber ach, wenn ich durch die düstern, erhabnen Öffnungen hier zur Seite schwebe, die leer und vergebens dazustehn scheinen! In ihre kühne, schlanke Gestalt hab ich die geheimnisvollen Kräfte verborgen, die jene beiden Türme hoch in die Luft heben sollten, deren, ach,

nur einer traurig dasteht, ohne den fünfgetürmten Hauptschmuck, den ich ihm bestimmte, daß ihm und seinem königlichen Bruder die Provinzen umher huldigten! Und so schied er von mir, und ich versank in teilnehmende Traurigkeit — bis die Vögel des Morgens, die in seinen tausend Öffnungen wohnen, der Sonne entgegenjauchzten und mich aus dem Schlummer weckten. Wie frisch leuchtet' er im Morgenduftglanz mir entgegen! wie froh konnt ich ihm meine Arme entgegenstrecken, schauen die großen, harmonischen Massen zu unzählig kleinen Teilen belebt, wie in Werken der ewigen Natur bis aufs geringste Zäserchen alles Gestalt und alles zweckend zum Ganzen; wie das festgegründete, ungeheure Gebäude sich leicht in die Luft hebt, wie durchbrochen alles und doch für die Ewigkeit! Deinem Unterricht dank ichs, Genius, daß mirs nicht mehr schwindelt an deinen Tiefen, daß in meine Seele ein Tropfen sich senkt der Wonneruh des Geistes, der auf solch eine Schöpfung herabschauen und gottgleich sprechen kann: Es ist gut!

Und nun soll ich nicht ergrimmen, heiliger Erwin, wenn der deutsche Kunstgelehrte, auf Hörensagen neidischer Nachbarn, seinen Vorzug verkennt, dein Werk mit dem unverstandnen Worte *Gotisch* verkleinert? Da er Gott danken sollte, laut verkündigen zu können: Das ist deutsche Baukunst, unsre Baukunst! da der Italiener sich keiner eignen rühmen darf, viel weniger der Franzos. Und wenn du dir selbst diesen Vorzug nicht zugestehen willst, so erweis uns, daß die Goten schon wirklich so gebaut haben, wo sich einige Schwürigkeiten finden werden. Und, ganz am Ende, wenn du nicht dartust, ein Homer sei schon vor dem Homer gewesen, so lassen wir dir gerne die Geschichte kleiner gelungner und mißlungner Versuche und treten anbetend vor das Werk des Meisters, der zuerst die zerstreuten Elemente in *ein* lebendiges Ganze zusammenschuf. Und du, mein lieber Bruder im Geiste des Forschens nach Wahrheit und Schönheit, verschließ dein Ohr vor allem Wortgeprahle über bildende Kunst, komm, genieße und schaue! Hüte dich, den Namen deines edelsten Künstlers zu ent-

heiligen, und eile herbei, daß du schauest sein treffliches Werk! Macht es dir einen widrigen Eindruck oder keinen, so gehab dich wohl, laß einspannen, und so weiter nach Paris! Aber zu dir, teurer Jüngling, gesell ich mich, der du bewegt dastehst und die Widersprüche nicht vereinigen kannst, die sich in deiner Seele kreuzen, bald die unwiderstehliche Macht des großen Ganzen fühlst, bald mich einen Träumer schiltst, daß ich da Schönheit sehe, wo du nur Stärke und Rauheit siehst. Laß einen Mißverstand uns nicht trennen, laß die weiche Lehre neuerer Schönheitelei dich für das bedeutende Rauhe nicht verzärteln, daß nicht zuletzt deine kränkelnde Empfindung nur eine unbedeutende Glätte ertragen könne. Sie wollen euch glauben machen, die schönen Künste seien entstanden aus dem Hang, den wir haben sollen, die Dinge rings um uns zu verschönern. Das ist nicht wahr! Denn in dem Sinne, darin es wahr sein könnte, braucht wohl der Bürger und Handwerker die Worte, kein Philosoph.

Die Kunst ist lange bildend, eh sie schön ist, und doch so wahre, große Kunst, ja oft wahrer und größer als die schöne selbst. Denn in dem Menschen ist eine bildende Natur, die gleich sich tätig beweist, wann seine Existenz gesichert ist. Sobald er nichts zu sorgen und zu fürchten hat, greift der Halbgott, wirksam in seiner Ruhe, umher nach Stoff, ihm seinen Geist einzuhauchen. Und so modelt der Wilde mit abenteuerlichen Zügen, gräßlichen Gestalten, hohen Farben seine Kokos, seine Federn und seinen Körper. Und laßt diese Bildnerei aus den willkürlichsten Formen bestehn, sie wird ohne Gestaltsverhältnis zusammenstimmen; denn *eine* Empfindung schuf sie zum charakteristischen Ganzen.

Diese charakteristische Kunst ist nun die einzige wahre. Wenn sie aus inniger, einiger, eigner, selbständiger Empfindung um sich wirkt, unbekümmert, ja unwissend alles Fremden, da mag sie aus rauher Wildheit oder aus gebildeter Empfindsamkeit geboren werden, sie ist ganz und lebendig. Da seht ihr bei Nationen und einzelnen Menschen dann unzählige Grade. Je mehr sich die Seele erhebt zu dem Gefühl der Verhältnisse, die allein schön und

von Ewigkeit sind, deren Hauptakkorde man beweisen, deren Geheimnisse man nur fühlen kann, in denen sich allein das Leben des gottgleichen Genius in seligen Melodien herumwälzt, je mehr diese Schönheit in das Wesen eines Geistes eindringt, daß sie mit ihm entstanden zu sein scheint, daß ihm nichts genugtut als sie, daß er nichts aus sich wirkt als sie: desto glücklicher ist der Künstler, desto herrlicher ist er, desto tiefgebeugter stehen wir da und beten an den Gesalbten Gottes.
Und von der Stufe, auf welche Erwin gestiegen ist, wird ihn keiner herabstoßen. Hier steht sein Werk, tretet hin und erkennt das tiefste Gefühl von Wahrheit und Schönheit der Verhältnisse, würkend aus starker, rauher, deutscher Seele, auf dem eingeschränkten düstern Pfaffenschauplatz des medii aevi.

Und unser aevum? Hat auf seinen Genius verziehen, hat seine Söhne umhergeschickt, fremde Gewächse zu ihrem Verderben einzusammeln! Der leichte Franzose, der noch weit ärger stoppelt, hat wenigstens eine Art von Witz, seine Beute zu einem Ganzen zu fügen, er baut jetzt aus griechischen Säulen und deutschen Gewölbern seiner Magdalene einen Wundertempel. Von einem unsrer Künstler, als er ersucht ward, zu einer altdeutschen Kirche ein Portal zu erfinden, hab ich gesehen ein Modell fertigen stattlichen antiken Säulenwerks.
Wie sehr unsre geschminkte Puppenmaler mir verhaßt sind, mag ich nicht deklamieren. Sie haben durch theatralische Stellungen, erlogne Teints und bunte Kleider die Augen der Weiber gefangen. Männlicher Albrecht Dürer, den die Neulinge anspötteln, deine holzgeschnitzteste Gestalt ist mir willkommner!
Und ihr selbst, treffliche Menschen, denen die höchste Schönheit zu genießen gegeben ward, und nunmehr herabtretet, zu verkünden eure Seligkeit, ihr schadet dem Genius. Er will auf keinen fremden Flügeln, und wärens die Flügel der Morgenröte, emporgehoben und fortgerückt werden. Seine eigne Kräfte sinds, die sich im Kindertraum entfalten, im Jünglingsleben bearbeiten, bis er stark und behend

wie der Löwe des Gebürges auseilt auf Raub. Drum erzieht sie meist die Natur, weil ihr Pädagogen ihm nimmer den mannigfaltigen Schauplatz erkünsteln könnt, stets im gegenwärtigen Maß seiner Kräfte zu handeln und zu genießen.

Heil dir, Knabe! der du mit einem scharfen Aug für Verhältnisse geboren wirst, dich mit Leichtigkeit an allen Gestalten zu üben. Wenn dann nach und nach die Freude des Lebens um dich erwacht und du jauchzenden Menschengenuß nach Arbeit, Furcht und Hoffnung fühlst, das mutige Geschrei des Winzers, wenn die Fülle des Herbsts seine Gefäße anschwellt, den belebten Tanz des Schnitters, wenn er die müßige Sichel hoch in den Balken geheftet hat, wenn dann männlicher die gewaltige Nerve der Begierden und Leiden in deinem Pinsel lebt, du gestrebt und gelitten genug hast und genug genossen, und satt bist irdischer Schönheit, und wert bist, auszuruhen in dem Arme der Göttin, wert, an ihrem Busen zu fühlen, was den vergötterten Herkules neu gebar — nimm ihn auf, himmlische Schönheit, du Mittlerin zwischen Göttern und Menschen, und mehr als Prometheus leit er die Seligkeit der Götter auf die Erde!

EINIGE DER BEITRÄGE ZU JOH. KASP. LAVATERS PHYSIOGNOMISCHEN FRAGMENTEN

VON DER PHYSIOGNOMIK

MAN wird sich öfters nicht enthalten können, die Worte "Physiognomie", "Physiognomik" in einem ganz weiten Sinne zu brauchen. Diese Wissenschaft schließt vom Äußern aufs Innere. Aber was ist das Äußere am Menschen? Wahrlich nicht seine nackte Gestalt, unbedachte Gebärden, die seine inneren Kräfte und deren Spiel bezeichnen! Stand, Gewohnheit, Besitztümer, Kleider, alles modifiziert, alles verhüllt ihn. Durch alle diese Hüllen bis auf sein Innerstes zu dringen, selbst in diesen fremden Bestimmungen feste Punkte zu finden, von denen sich auf sein Wesen sicher schließen läßt, scheint äußerst schwer, ja unmöglich zu sein. Nur getrost! Was den Menschen umgibt, wirkt nicht allein auf ihn, er wirkt auch wieder zurück auf selbiges, und indem er sich modifizieren läßt, modifiziert er wieder rings um sich her. So lassen Kleider und Hausrat eines Mannes sicher auf dessen Charakter schließen. Die Natur bildet den Menschen, er bildet sich um, und diese Umbildung ist doch wieder natürlich; er, der sich in die große, weite Welt gesetzt sieht, umzäunt, ummauert sich eine kleine drein und staffiert sie aus nach seinem Bilde.

Stand und Umstände mögen immer das, was den Menschen umgeben muß, bestimmen, aber die Art, womit er sich bestimmen läßt, ist höchst bedeutend. Er kann sich gleichgültig einrichten wie andere seinesgleichen, weil es sich nun einmal so schickt; diese Gleichgültigkeit kann bis zur Nachlässigkeit gehen. Ebenso kann man Pünktlichkeit und Eifer darinnen bemerken, auch ob er vorgreift und sich der nächsten Stufe über ihm gleichzustellen sucht, oder ob er, welches freilich höchst selten ist, eine Stufe zurückzuweichen scheint. Ich hoffe, es wird niemand sein, der mir verdenken wird, daß ich das Gebiet des Physiognomisten also erweitere. Teils geht ihn jedes Verhältnis des Menschen an, teils ist auch sein Unternehmen so schwer,

daß man ihm nicht verargen muß, wenn er alles ergreift, was ihn schneller und leichter zu seinem großen Zwecke führen kann.

EINIGE GRÜNDE DER VERACHTUNG UND VERSPOTTUNG DER PHYSIOGNOMIK

NUN noch einige Worte von der Gleichgültigkeit gegen die Physiognomik, denn diese und nicht sowohl Verachtung und Haß werden wir bei den meisten Menschen antreffen. Es ist ein Glück für die Welt, daß die wenigsten Menschen zu Beobachtern geboren sind. Die gütige Vorsehung hat jedem einen gewissen Trieb gegeben, so oder anders zu handeln, der denn auch einem jeden durch die Welt hilft. Ebendieser innere Trieb kombiniert auch mehr oder weniger die Erfahrungen, die der Mensch macht, ohne daß er sich dessen gewissermaßen selbst bewußt ist. Jeder hat seinen eigenen Kreis von Wirksamkeit, jeder seine eigene Freude und Leid, da er denn durch eine gewisse Anzahl von Erfahrungen bemerkt, was ihm analog ist, und so wird er nach und nach im Lieben und Hassen auf das festeste bestätigt. Und so ist sein Bedürfnis erfüllt, er empfindet auf das deutlichste, was die Dinge für ein Verhältnis zu ihm haben, und daher kann es ihm einerlei sein, was für ein Verhältnis sie untereinander haben mögen. Er fühlt, daß dies und jenes so oder so auf ihn wirkt, und er fragt nicht, warum es so auf ihn wirkt, vielmehr läßt er sich dadurch auf ein- oder die andre Weise bestimmen. Und so begierig der Mensch zu sein scheint, die wahre Beschaffenheit eines Dings und die Ursachen seiner Wirkungen zu erkennen, so selten wirds doch bei ihm unüberwindliches Bedürfnis. Wie viel tausend Menschen, selbst die sich einbilden, zu denken und zu untersuchen, beruhigen sich mit einem qui pro quo auf einem ganz beschränkten Gemeinplatze. Also wie der Mensch ißt und trinkt und verdaut, ohne zu denken, daß er einen Magen hat, also sieht er, vernimmt er, handelt, und verbindet seine Erfahrungen, ohne sich dessen eigentlich bewußt zu sein. Ebenso wirken auch die Züge und das Betragen anderer auf ihn, er fühlt, wo

er sich nähern oder entfernen soll, oder vielmehr, es zieht ihn an oder stößt ihn weg, und so bedarf er keiner Untersuchung, keiner Erklärung.

Auch hat ein großer Teil Menschen vor der Physiognomik als einer geheimnisvollen Wissenschaft eine tiefe Ehrfurcht. Sie hören von einem wunderbaren Physiognomisten mit ebensoviel Vergnügen erzählen als von einem Zauberer oder Tausendkünstler, und obgleich mancher an der Untrüglichkeit seiner Kenntnisse zweifeln mag, so ist doch nicht leicht einer, der nicht was dran wendete, um sich von so einem moralischen Zigeuner die gute Wahrheit sagen zu lassen.

Lassen wir nun Hässer, Verächter und Gleichgültige, jeden in seiner Art und Wesen, wie viele sind nicht wieder, denen dieses Buch als das, was es ist, willkommen sein wird. Es wäre ein törichtes Beginnen, alle Menschen auf *einen* Punkt, und wenn dieser Punkt die Menschheit selbst wäre, aufmerksam machen zu wollen. Wem es ein Bedürfnis ist, täglich an der menschlichen Natur nähern und innigern Anteil zu nehmen, wer nicht Not hat, sich in eine kalte Beschränktheit zu verstecken, nicht durch eine anhaltende Verachtung anderer sich emporzuhalten nötig hat, der wird mit viel Freude seinen eigenen Gesinnungen begegnen und seine innern Gefühle manchmal in Worte ausgebildet sehen.

VON DEN OFT NUR SCHEINBAREN FEHLSCHLÜSSEN DES PHYSIOGNOMISTEN

MIT physiognomischen Gefühlen und Urteilen geht es wie mit allen Gefühlen und Urteilen. Wenn man Mißverstand verhüten, keinen Widerspruch dulden wollte, müßte man damit sich gar nicht an Laden legen.

Keinem Menschen kann die Allgemeinheit zugestanden werden, sie wird keinem zugestanden. Das, was ein Teil Menschen als göttlich, herrlich, überschwenglich anbeten, wird von andern als kalt, als abgeschmackt verworfen. Nicht aber, daß ich dadurch wieder in die alte Nacht mich schlafen legen und so eindämmernd hinlallen wollte: also hält einer das vor schön und gut, der andere das,

also ist alles unbestimmt, also packt ein mit eurer Physiognomik. Nicht so! Wie die Sachen eine Physiognomie haben, so haben auch die Urteile die ihrige, und eben daß die Urteile verschieden sind, beweist noch nicht, daß ein Ding bald so, bald so ist. Nehmen wir zum Beispiel ein Buch, das die Freuden und das Elend der Liebe mit den lebhaftesten Farben schildert. Alle junge Leute fallen drüber her, erheben, verzehren, verschlingen es, und ein Alter, dems unter die Hände kommt, machts gelassen oder unwillig zu und sagt: "Das verliebte Zeug! Leider, daß es in der Welt so ist, was braucht mans noch zu schreiben?" Lassen Sie nun von jeder Seite einen Kämpfer auftreten! Der eine wird beweisen, daß das Buch vortrefflich ist, der andere, daß es elend ist! Und welcher hat recht? Wer solls entscheiden? Niemand denn der Physiognomist. Der tritt dazwischen und sagt: "Begebt euch zur Ruh, euer ganzer Streit nährt sich mit den Worten *fürtrefflich* und *elend.* Das Buch ist weder fürtrefflich noch elend. Es hat nur deine ganze Gestalt, guter Jüngling, es enthält alles, was sie bezeichnet: diese blühende Wange, diesen hoffenden Blick, diese vordringende Stirn; und weil dirs gleich sieht, weil es vor dir steht, wie du vor dir selbst oder deinem Spiegel, so nennst dus deinesgleichen oder, welches eins ist, deinen Freund oder, welches eins ist, fürtrefflich. Du Alter hingegen würdest ein Gleiches tun, wenn diese Blätter so viel Erfahrung, Klugheit, praktischen Sinn enthielten."

Sind Sie nun wohl überzeugt, daß, wie das Buch seine Physiognomie hatte, also haben auch die Urteile die ihrige, und daß hier nur durch den dritten Ruhigen jedem sein Platz angewiesen werden konnte?

Nun aber, ist der Dritte immer ruhig? Neigt er sich nicht auch oft nach seinesgleichen? Gut! Dafür ist auch er Mensch, und darum geben wir hier nur Beiträge, nur Fragmente, die auch ihre Physiognomie haben, und wenn die, so darüber urteilen werden, sich auch treu bleiben, so wird jedes Urteil ein Beitrag zu unsern Fragmenten sein.

Alles wirkt verhältnismäßig in der Welt, das werden wir noch oft zu wiederholen haben. Das allgemeine Verhält-

nis erkennet nur Gott; deswegen alles menschliche, philosophische und so auch physiognomische Sinnen und Trachten am Ende auf ein bloßes Stottern hinausläuft. Und wenn zugestanden ist, daß in der Dinge Reihe viel mißlingt, warum sollte man von einer Reihe dargestellter Beobachtungen viel harmonische Konsistenz erwarten?

HOMERS BÜSTE

TRET ich unbelehrt vor diese Gestalt, so sag ich: Der Mann sieht nicht, hört nicht, fragt nicht, strebt nicht, wirkt nicht. Der Mittelpunkt aller Sinne dieses Haupts ist in der obern, flach gewölbten Höhlung der Stirne, dem Sitze des Gedächtnisses. In ihr ist alles Bild geblieben, und alle ihre Muskeln ziehen sich hinauf, um die lebendigen Gestalten zur sprechenden Wange herabzuleiten. Niemals haben sich diese Augbraunen niedergedrängt, um Verhältnisse zu durchforschen, sie von ihren Gestalten abgesondert zu fassen, hier wohnt alles Leben willig mit- und nebeneinander.

Es ist Homer!

Dies ist der Schädel, in dem die ungeheuren Götter und Helden so viel Raum haben als im weiten Himmel und der grenzlosen Erde. Hier ists, wo Achill

μεγας μεγαλωστι τανυσθεις
Κειτο!

Dies ist der Olymp, den diese rein erhabne Nase wie ein andrer Atlas trägt, und über das ganze Gesicht solche Festigkeit, solch eine sichere Ruhe verbreitet.

Diese eingesunkne Blindheit, die einwärts gekehrte Sehkraft, strengt das innere Leben immer stärker und stärker an und vollendet den Vater der Dichter.

Vom ewigen Sprechen durchgearbeitet sind diese Wangen, diese Redemuskeln, die betretnen Wege, auf denen Götter und Heroen zu den Sterblichen herabsteigen; der willige Mund, der nur die Pforte solcher Erscheinungen ist, scheint kindisch zu lallen, hat alle Naivetät der ersten Unschuld, und die Hülle der Haare und des Barts verbirgt und verehrwürdiget den Umfang des Haupts.

Zwecklos, leidenschaftlos ruht dieser Mann dahin, er ist um sein selbst willen da, und die Welt, die ihn erfüllt, ist ihm Beschäftigung und Belohnung.

RAMEAU

SIEH diesen reinen Verstand! — ich möchte nicht das Wort *Verstand* brauchen — Sieh diesen reinen, richtigen, gefühlvollen Sinn, ders ist ohne Anstrengung, ohne mühseliges Forschen! Und sieh dabei diese himmlische Güte!

Die vollkommenste, liebevollste Harmonie hat diese Gestalt ausgebildet. Nichts Scharfes, nichts Eckichtes an dem ganzen Umrisse, alles wallt, alles schwebt ohne zu schwanken, ohne unbestimmt zu sein. Diese Gegenwart wirkt auf die Seele wie ein genialisches Tonstück, unser Herz wird dahingerissen, ausgefüllt durch dessen Liebenswürdigkeit, und wird zugleich festgehalten, in sich selbst gekräftigt, und weiß nicht warum. — Es ist die Wahrheit, die Richtigkeit, das ewige Gesetz der stimmenden Natur, die unter der Annehmlichkeit verborgen liegt.

Sieh diese Stirne! diese Schläfe! in ihnen wohnen die reinsten Tonverhältnisse. Sieh dieses Auge! es schaut nicht, bemerkt nicht, es ist ganz Ohr, ganz Aufmerksamkeit auf innres Gefühl. Diese Nase! wie frei! wie fest, ohne starr zu sein! — Und dann, wie die Wange von einem genüglichen Gefallen an sich selbst belebt wird, und den lieben Mund nach sich zieht! und wie die freundlichste Bestimmtheit sich in dem Kinne rundet! Dieses Wohlbefinden in sich selbst, von umherblickender Eitelkeit und von versinkender Albernheit gleichweit entfernt, zeugt von dem innern Leben dieses trefflichen Menschen.

DREI WEIBLICHE SILHOUETTEN

I. DIESER Kopf scheint beim ersten Anblicke viel zu versprechen, scheint, überhaupt betrachtet, wo nicht etwas von Apoll, doch gewiß etwas Antikes zu haben. — Ich kenne sie nicht; aber die Anlagen dieser Person können nicht gemein sein. Die Stirn hat viel Männlichkeit; die Nase, wenn sie untenher (vermutlich durch des

Zeichners Schuld) teils nicht so schwankend umrissen, teils nicht zu horizontal wäre — der Übergang von der Nase zum Munde — die Oberlippe — und zum Teil und im ganzen genommen das Unterkinn — alles zeigt wenigstens Anlage zur Größe.

Aber nun — diese Person soll nicht kultiviert, weiter nichts als eine gemeine brave, wackere, kluge Hausmutter sein? Befehlerisch, im Urteilen schnell, schwatzhaft — wie sichs gebührt? Es kann sein; das Profil leugnet die Möglichkeit dessen nicht — bestätiget nur, daß *Anlage* trefflich, die Würksamkeit gemein, daß Anlage im Profil sichtbarer sein könne als das Erworbene.

Allein dies Profil hat dennoch einerseits positive Spuren, daß die Anlage selbst nicht von derjenigen Kraft sei, die sich über alle Beschränkungen gewöhnlicher Erziehung wegschwinge — anderseits positive Spuren von Vernachlässigung. Die *ersten*: in der ganzen Form des Profils, welches, die Nase weggeschnitten, im ganzen betrachtet, beinahe perpendikular ist, das heißt, die Stirn ist nicht zurückgehend, der untere Teil des Gesichtes nicht hervorstechend; die *andern*: in dem fleischigen Unterkinn vornehmlich.

2. Die Silhouette ist zu ernsthaft, und nicht fein genug — zeigt aber doch viel von dem Charakter der Person. "Kränkelnd, hypochondrisch" — um die Lippen herum; "tiefsinnig, scharfsinnig" — zeigts der Übergang von der Stirn zur Nase, der tiefes Aug vermuten läßt, zeigts zum Teil die Nase, vornehmlich der Übergang von der Nase zum Munde bis zur Mitte des Kinns; "witzig, spottend" — wird nicht bestimmt von der Silhouette ausgesprochen, aber nicht widersprochen; "hat viel Geschicke, Geschmack, Urteilskraft" — ebenso; "ein starkes Gedächtnis" — vermutlich in der hohen Stirn; "langsam zürnend und lange" — vornehmlich in der Ungebogenheit der Stirne; "Freunden treu" — eben da.

3. Verzeichnet; aber in der Zeichnung noch voll wahrer Expression. "In der Natur eine sehr empfindsame, zärtlich gütige, fein geistreiche Person — jedes leidende und seufzende Geschöpfe, wie möchte sies trösten, erquicken,

neubeleben! Sie kann über die Fehler und Schwachheiten der Menschen spotten, mit denen sie sich dennoch zu Tode weinen möchte, wenn ihnen ein Übel begegnet. Sie scheint das eitelste Ding zu sein, und ist doch nichts weniger — Halbkenner würden nicht wissen, ob sie ihrem Kopfe oder Herzen den Vorzug geben sollten. — Ich gebe ihrem Herzen unendlich den Vorzug. Unter Tausenden findet man nicht Eine so; von 2. unter anderthalb Dutzend; von 1 — hundert."

Weibliche Güte drückt der Bogen der Stirne, und das Gemisch von Spott über Fehler und Mitleiden über den unglücklichen Fehlenden drücken die Lippen bis zum Unterkinn trefflich aus.

SECHS UMRISSE MIT VERSCHIEDENEN PUNKTIERTEN LINIEN

a) DER Schattenriß eines reinen Jünglings von offener, glücklich temperierter Natur, geraden Verstandes, ohne Scharfsinn. Unverführbarkeit. Fest gegen allen Druck, aber ununternehmend. Gelassene, kräftige Sinnlichkeit.

b) Ein Bruder des vorigen, mit einiger Familienähnlichkeit in dem Munde, doch mit weit mehr Trutz und Verschlossenheit. Die Stirn bis zum Übergange zur Nase ist fest bis zum Eigensinn, läßt Fähigkeiten, besonders sinnliche Talente hoffen, ob sie gleich nicht eigentlich bestimmt ist. Die Nase mit dem Munde und Unterkinn bezeichnen auf das treffendste unteilnehmendes, festes Dasein, Verschlossenheit und inneres Würken.

c) Höchste Weiblichkeit, Eigensinn und Eitelkeit, ohne Züge von Bosheit und Niedrigkeit. Man sieht, ungeachtet der stumpfen Stellung beim Schattenziehen, daß es ihr an Reiz und Annehmlichkeit nicht fehlen möchte. Ich glaube bemerkt zu haben, daß die Stutznasen leichten sinnlichen Eindruck, Sorglosigkeit, und durch verschiedene Grade mit andern Nebenbestimmungen auch Stumpfheit und Dummheit bezeichnen.

d) Eine ganz glückliche, reine Gestalt, voll Kraft und Güte.

e) Nicht unverständig, von einer festen Nachgebigkeit und reinen Güte des Charakters.
f) Gerader, sinnlicher, unvordringlicher Verstand, Bedächtlichkeit, Ordnung und Treue.

EINGANG

DER Geschlechtsunterschied des Menschen von den Tieren bezeichnet sich schon lebhaft im Knochenbau. Wie unser Haupt auf Rückenmark und Lebenskraft aufsitzt! Wie die ganze Gestalt als Grundpfeiler des Gewölbes dasteht, in dem sich der Himmel bespiegeln soll! Wie unser Schädel sich wölbet, gleich dem Himmel über uns, damit das reine Bild der ewigen Sphären drinnen kreisen könne! Wie dieser Behälter des Gehirns den größten Teil unsers Kopfes ausmacht! Wie über den Kiefern alle Empfindungen auf- und absteigen und sich auf den Lippen versammeln! Wie das Auge, das beredteste von allen Organen, wo nicht Worte, doch bald der freundlichen Liebehingebenheit, bald der grimmigen Anstrengung der Wangen und aller Abschattungen dazwischen bedarf, um auszudrücken, ach nur um zu stammeln, was die innersten Tiefen der Menschheit durchdringt!
Und wie nun der Tierbau gerade das Gegenteil davon ist. Der Kopf an den Rückgrat nur angehängt! Das Gehirn, Ende des Rückenmarks, hat nicht mehr Umfang, als zu Auswürkung der Lebensgeister und zu Leitung eines ganz gegenwärtig sinnlichen Geschöpfes nötig ist. Denn ob wir ihnen gleich Erinnerung und überlegte Entscheidung nicht absprechen können, so liegt jene doch eher, ich möchte sagen, in primis viis der Sinne, und diese entspringt aus dem Drange des Augenblicks und dem Übergewichte eines oder des andern Gegenstandes.
Schnauze und Rachen sind die vorzüglichsten Teile eines Kopfs, der meist zum Spüren, Kauen und Schlingen da ist. Die Muskeln sind flach und fest gespannt, mit einer groben, rauhen Haut überzogen, alles reineren Ausdruckes unfähig.

Hier nichts weiter davon, denn ich bedenke, daß ich nur von Schädeln zu reden habe.

An ihrem Unterschiede, der den bestimmten Charakter der Tiere bezeichnet, kann man am stärksten sehen, wie die Knochen die Grundfesten der Bildung sind und die Eigenschaften eines Geschöpfes umfassen. Die beweglichen Teile formen sich nach ihnen, eigentlicher zu sagen mit ihnen, und treiben ihr Spiel, nur insoweit es die festen vergönnen.

Diese Anmerkung, die hier unleugbar ist, wird bei der Anwendung auf die Verschiedenheit der Menschenschädel großen Widerspruch zu leiden haben.

TIERSCHÄDEL

Aristoteles von der Physiognomik.

"DENN es ist nie ein Tier gewesen, das die Gestalt des einen und die Art des andern gehabt hätte, aber immer seinen eignen Leib und seinen eignen Sinn. So notwendig bestimmt jeder Körper seine Natur. Wie denn auch ein Kenner die Tiere nach ihrer Gestalt beurteilt, der Reuter die Pferde, der Jäger die Hunde. Wenn das wahr ist, wie's denn ewig wahr bleibt, so gibts eine Physiognomik."

I.

Die Zahmheit der *Last-* und *weidenden* Tiere bezeichnet sich durch die langen, ebenen, seicht gegeneinander laufenden, einwärts gebogenen Linien.

Man sehe 1. das *Pferd,* 3. den *Esel,* 5. den *Hirschen,* 6. das *Schwein,* 7. das *Kamel.*

Geruhige Würde, harmloser Genuß ist der ganze Zweck der Gestalt dieser Häupter.

Die eingebogne Linie vom Augknochen zur Nase bei 1. und 3. bezeichnet Duldung.

An 6. die ab-, leise einwärts gehende, schnell wieder gerad werdende — Starrsinn.

An allen bemerke man den schweren und übermäßig breiten Hinterkiefer und empfinde, wie die Begierde des Kauens und Wiederkauens da ihren Sitz hat.

4. Der *Ochs* — Duldung, Widerstand, schwere Beweglichkeit, stumpfer Fraß.
15. Der *Widder* — Stieres Widerhalten und stumpfer Stoßtrieb.

II.

Die Gestalt der gierigen Tiere ohne Grausamkeit, das *Ratzengeschlecht,* das ich das *Diebsgeschlecht* nennen möchte, ist wieder sehr bedeutend. Hier sind nur zwei davon.
16. Der *Biber.* 19. Die größte *Feldmaus.* Die leicht aufgebogenen, flachgewölbten Linien, die wenigen Flächen, das Spitze, Feine, bezeichnet Leichtigkeit der Bemerkung des sinnlichen Gegenstandes, schnelles Ergreifen, Begierde und Furchtsamkeit, daher List. Der oft schwache Unterkiefer, die vordern, spitzig gebognen Zähne haben ihre Bestimmung zum Nagen und Kosten; sie sind fähig, das angepackte Leblose sich kräftig schmecken zu lassen, aber nichts Widerstehendes, Lebendiges gewaltig zu fassen und zu verderben.

III.

An dieses Geschlecht grenzt unter den Raubtieren einigermaßen 12. der *Fuchs.* Er ist schwach gegen seine folgende Verwandte. Die so flache Abweichung vom Schädel bis zur Nase, der mit dieser Linie fast parallel laufende Unterkiefer gäben der Gestalt was Unkräftiges, wenigstens Gleichgültiges, wenn nicht der etwas vor aufwärts geschweifte Oberkiefer und die spitzen, abgerißnen Zähne eine geringe Grausamkeit sehen ließen.
An diesem und den folgenden Köpfen haben die Hirnschädel, ob sie gleich in den Modifikationen voneinander abgehen, doch das gemein, daß sie größer, stärker, abgesonderter sind als bei den vorigen Geschlechtern, daß sie einen vorzüglichen Teil des Kopfes ausmachen, Festigkeit und Stärke bezeichnen.
13. Der *Hund* hat schon mehr Festes, zwar was Gemeines, Unbedeutendes (ich spreche unrichtig; alles, auch das Alltäglichste, auch das Mittelmäßigste, ist so bedeutend als das Ausgezeichneteste — aber die Bedeutung ist nicht

so auffallend. — — Unbedeutendes also, das heißt: nicht sehr Frappantes.) Das Abgehen des Schädels vom Augenknochen zeigt, möcht ich sagen, Bestimmtheit der Sinneskraft. Der Rachen ist mehr zu einer ruhigen als grausamen oder gierigen Gefräßigkeit gemacht, ob er gleich etwas von beiden hat. Mich dünkt, daß ich, besonders im Augenknochen und in dessen Verhältnis zur Nase, eine gewisse Treue und Geradheit entdecke. Die geringe Verschiedenheit des

14. *Wolfes* ist schon sehr merkwürdig. Der Einbug oben im Scheitel, die Rundung über dem Augenknochen, die von da aus zur Schnauze wieder gerad abgehenden Linien deuten schon auf heftigere Bewegungen. Hiezu kömmt bei

10. Dem *Bären* noch mehr Breite und mehr Festigkeit und Widerhalt; bei

8. Dem *Tiger* besondere Schnelligkeit in der Spitze des Hinter- und Breite des Vorderteils. Man sehe den Gegensatz an den Last- und Weidetieren. Hinten zur Kraft des Nackens der aufliegende Hebel; flachrund der Schädel, Wohnsitz leichter Vorstellung und gieriger Grausamkeit. Die Schnauze breit und voll Kraft; der Rachen gewölbter Vorhof der Höllen, erfassend, klammernd, zermalmend, verschlingend.

Wäre 9. der *Löwe* besser gezeichnet! aber schon im *Büffon*, woraus diese kopiert sind, steht just dieser herrliche Schädel am unbestimmtesten gebildet.

Wie merkwürdig auch schon so der länglichstumpfe Hinterkopf!

Die Wölbung, wie edel; der Abgang der anstoßenden Linien, wie sanft; des Schnauzbeins Niedersteigen, wie schnell, wie kräftig! Der Vorderkopf, wie gepackt! stark! ruhig und gewaltig! wert der spezialsten Vergleichung mit dem Tiger! Wie wenig, wie viel sind beide verschieden!

Nur *ein* Wort von 17. der *Katze*. Aufmerksame Genäschigkeit.

Unter allen — wie zeichnet sich 2. der *Elefant* aus: am meisten Schädel, am meisten Hinterhaupt und am meisten Stirn! wie wahrer, natürlicher Ausdruck von Gedächtnis, Verstand, Klugheit, Kraft und Delikatesse!

11. Die *Fischotter* — Ein ungestalter Kopf, zum Fraße deutlich bestimmt.

16. Der *Biber* — hat außer der Struktur des Schädels im Profile in seinem Instinkte nichts Diebisches. Der Biber hat mehr überlegenden Verstand als List. Von allen Schädeln hat keiner einen so sanften, ungebogenen, so uneckigen, so horizontalen Umriß bis zur Nase, wie der Biber.

20. Das *Stachelschwein* — hat etwas Biberähnliches im Oberteile des Umrisses, ist aber sehr verschieden in Ansehung der Zähne, besonders im obern Kiefer.

18. Die *Hyäne* — ist durch das Hinterhaupt von allen sehr merklich verschieden. Dieser Kopf zeigt bei Menschen, wenn er hart und massiv ist und wenn er nicht die ganze Wölbung des Kopfes ausmacht, Hartsinn und Herzenskraft. Im ganzen scheint dies Profil eine eisenmäßige Hartnäckigkeit auszudrücken.

EIN TORENKOPF

DIE Gestalt dieses wahnwitzigen Menschen ist wie ein Baumblatt, das der Meltau auch nur auf einem einzigen Punkte traf: von dem Orte aus verzieht sich die Form, nach dem Orte hin verziehen sich die Linien, und so zucken hier nach dem verschobnen Gehirne all die übrigen Züge.

Gehinderte Würkung also ist sichtlich an diesem Profile. Ein beschäftigter Mensch, zwar kleinlich und ängstlich beschäftigt; hypochondrisch ausgetrocknet, durch *Wollust entschnellkraftet;* kurzsichtig von Natur und schwach. Um die Schläfe ist der Sitz seiner Torheit, wo die ohne das ärmlich würkenden Geister verrauchten.

SCIPIO

HOHE, gewaltige, immer gegenwärtige Heldenkraft, Widerstand, Adel und Güte. Der Knochenbau des Kopfs und die Bildung des Ganzen höchst gewaltig und fest. Daß aber die Muskeln etwas Schlaffes und Schwam-

michtes haben, ist wahrscheinlich Fehler der Zeichnung: dadurch schwebt eine Schattierung von moralischer Schwäche, Beschränktheit und Langsamkeit über der Gestalt. Unbeweglich in seinen Verhältnissen ist der Mann, stets den Augenblick ergreifend, immer Taten und Handlungen und Schicksale vergleichend und mit sich verbindend. Kein Zug von unteilnehmendem, allgemeinem Forschen. Befestiger seiner Stadt und selbst Bollwerk.

TITUS

GEWISSHEIT seiner selbst, Beständigkeit, reine Erkenntnis dessen, was ihn umgibt. Die Stirn und Augenknochen auf dem Bilde hier teils unbestimmt, teils verzogen, doch noch immer Festigkeit, Scharfsinn, Hochsinn. In dem fast ganz vernachlässigten Auge noch immer Feinheit. Höchst edel und trefflich die Nase. Der Mund von bestimmter Weisheit und Güte träufelnd, Behaglichkeit der Wangen, und Säulenkraft des Nackens.

TIBERIUS

EIN böser Geist vom Herrn ist über ihm, sein Herz ist gedrängt, schwarze Bilder schweben vor seiner Stirne, er zieht sie widerstrebend zusammen, will mit dem unmutigen Herrscherblicke die Geisterscharen vertreiben, es gelingt ihm nicht. Unmutiges Nachdenken quält ihn. Vergebens, daß über seinen Augen reiner Verstand wohnen, in lichten Verhältnissen sich weiden könnte! Sein Blut, schwarz wie sein Haar, färbt ihm alle Vorstellungen nächtlich. Halb grimmig hebt sich die Nase; leiser, ängstlicher Trutz ist im gehobenen Munde; scheu und doch fest ist das ganze Wesen. Man bringe in Gedanken alle Züge zur Ruhe, gieße in seine Adern wenige Züge besänftigender, belebender, schaffender Frühlingsluft, verdünne sein Blut und spüle die Zerstörungsbegier, die von ihm selbst beginnt, ihm aus den Sinnen, so habt ihr ihn zum großen, edeln, guten Manne wiedergeboren.

BRUTUS

WELCHE Kraft ergreift dich mit diesem Anblicke! Schau die unerschütterliche Gestalt! Diesen ausgebildeten Mann, und diesen zusammengeknoteten Drang! Sieh das ewige Bleiben und Ruhen auf sich selbst! Welche Gewalt und welche Lieblichkeit! Nur der mächtigste und reinste Geist hat diese Bildung ausgewürkt.

Eherner Sinn ist hinter der steilen Stirne befestigt, er packt sich zusammen und arbeitet vorwärts in ihren Höckern, jeder wie die Buckeln auf Fingals Schild von heischendem Schlacht- und Tatengeiste schwanger. Nur Erinnerung von Verhältnissen großer Taten ruht in den Augenknochen, wo sie durch die Naturgestalt der Wölbungen zu anhaltendem, mächtig würksamen Anteil zusammengestrengt wird. Doch ist für Liebe und Freundschaft in der Fülle der Schläfe ein gefälliger Sitz überblieben. — Und die Augen! dahin blickend. Als des Edlen, der vergebens die Welt außer sich sucht, deren Bild in ihm wohnt, zürnend und teilnehmend. Wie scharf und klug das obere Augenlid; wie voll, wie sanft das untere! Welche gelinde, kraftvolle Erhabenheit der Nase! Wie bestimmt die Kuppe, ohne fein zu sein! und die Größe des Nasenloches und des Nasenläppchens, wie lindert sie das Angespannte des übrigen! Und eben in diesen untern Teilen des Gesichts wohnt eine Ahndung, daß dieser Mann auch Sammlung gelassener Eindrücke fähig sei. In der Ableitung des Muskels zum Munde herab schwebt Geduld, in dem Munde ruht Schweigen, natürliche, liebliche Selbstgelassenheit, die feinste Art des Trutzes. Wie ruhig das Kinn ist, und wie kräftig ohne Gierigkeit und Gewaltsamkeit sich so das Ganze schließt! Betrachte nun den äußern Umriß! Wie gedrängt markig! und wiederholt die Ehernheit der Stirne, die Würksamkeit des Augenknochens, den gefällig festen Raum an der Seite des Auges, die Stärke der Wangen, die Fülle des Mundes, und des Kinns anschließende Kraft.

Ich habe geendigt, und schaue wieder, und fange wieder von vornen an!

Mann verschlossener Tat! langsam reifender, aus tausend Eindrücken zusammen auf *einen* Punkt gewürkter, auf *einen* Punkt gedrängter Tat! In dieser Stirne ist nichts Gedächtnis, nichts Urteil, es ist ewig gegenwärtiges, ewig würkendes, nie ruhendes Leben, Drang und Weben! Welche Fülle in den Wölbungen aller Teile! wie angespannt das Ganze! Dieses Auge faßt den Baum bei der Wurzel.

Über allen Ausdruck ist die reine Selbstigkeit dieses Mannes. Beim ersten Anblicke scheint was Verderbendes dir entgegenzustreben. Aber die treuherzige Verschlossenheit der Lippen, die Wangen, das Auge selbst! — Groß ist der Mensch, in einer Welt von Großen. Er hat nicht die hinlässige Verachtung des Tyrannen, er hat die Anstrengung dessen, der Widerstand findet, dessen, der sich im Widerstande bildet, der nicht dem Schicksale, sondern großen Menschen widerstrebt, der unter großen Menschen geworden ist. Nur ein Jahrhundert von Trefflichen konnte den Trefflichsten durch Stufen hervorbringen.

Er kann keinen Herrn haben, kann nicht Herr sein. Er hat nie seine Lust an Knechten gehabt. Unter Gesellen mußt er leben, unter Gleichen und Freien. In einer Welt voll Freiheit edler Geschöpfe würd' er in seiner Fülle sein. Und daß das nun nicht so ist, schlägt im Herzen, drängt zur Stirne, schließt den Mund, bohrt im Blicke! Schaut hier den Gordischen Knoten, den der Herr der Welt nicht lösen konnte.

CÄSAR

ICH bin nicht in der Stimmung, von Cäsarn zu reden; und wer kennt nicht Cäsarn ohne mein Stammeln? Nur also die beiden Kupfer.

Das schattierte! Welche verzerrte Reste des ersten unter den Menschen! Schatten von Hoheit, Festigkeit, Leichtigkeit, Unvergleichbarkeit sind übrig geblieben. Aber die gekräuselte, unbestimmte und fatal zurückgehende Stirne! das verzogene, abgeschlappte untere Augenlid! der schwankende, abziehende Mund! — Vom Halse sag ich

nichts — Im ganzen eine eherne, übertyrannische Selbstigkeit.

Der Umriß! wie wahrhaft groß, rein und gut! Mächtig und gewaltig ohne Trutz. Unbeweglich und unwiderstehlich. Weise, tätig, erhaben über alles, sich fühlend Sohn des Glücks, bedächtig, schnell — Inbegriff aller menschlichen Größe.

AUS GOETHES BRIEFTASCHE

[Anhang zu L.-S. Merciers "Neuem Versuch über die Schauspielkunst", übersetzt von H. L. Wagner. 1776.]

ICH hatte vor einiger Zeit versprochen, dies Buch mit Anmerkungen herauszugeben; nun ist mir aber zeither die Lust vergangen, Anmerkungen zu machen, da ich gespürt habe, daß jedermann gerne die Mühe über sich nimmt. Das Buch mag immer für Deutschland brauchbar sein, das in den Taschen seiner französischen Pumphosen viel Wahres, Gutes und Edles mit sich herumträgt. Es ist endlich einmal Zeit, daß man aufgehöret hat, über die Form dramatischer Stücke zu reden, über ihre Länge und Kürze, ihre Einheiten, ihren Anfang, ihr Mittel und Ende, und wie das Zeug alle hieß. Auch geht unser Verfasser ziemlich stracks auf den Inhalt los, der sich sonst so von selbst zu geben schien.

Deswegen gibts doch eine Form, die sich von jener unterscheidet wie der innere Sinn vom äußern, die nicht mit Händen gegriffen, die gefühlt sein will. Unser Kopf muß übersehen, was ein andrer Kopf fassen kann; unser Herz muß empfinden, was ein andres füllen mag. Das Zusammenwerfen der Regeln gibt keine Ungebundenheit, und wenn ja das Beispiel gefährlich sein sollte, so ists doch im Grunde besser, ein verwornes Stück machen, als ein kaltes.

Freilich wenn mehrere das Gefühl dieser innern Form hätten, die alle Formen in sich begreift, würden wir weniger verschobne Geburten des Geists aneklen. Man würde sich nicht einfallen lassen, jede tragische Begebenheit zum Drama zu strecken, nicht jeden Roman zum Schauspiel zerstücklen! Ich wollte, daß ein guter Kopf dies doppelte Unwesen parodierte und etwa die äsopische Fabel vom Wolf und Lamme zum Trauerspiel in fünf Akten umarbeitete.

Jede Form, auch die gefühlteste, hat etwas Unwahres; allein sie ist ein für allemal das Glas, wodurch wir die heiligen Strahlen der verbreiteten Natur an das Herz der Menschen zum Feuerblick sammeln. Aber das Glas! Wems nicht gegeben wird, wirds nicht erjagen; es ist, wie der geheimnisvolle Stein der Alchimisten, Gefäß und

Materie, Feuer und Kühlbad. So einfach, daß es vor allen Türen liegt, und so ein wunderbar Ding, daß just die Leute, die es besitzen, meist keinen Gebrauch davon machen können.

Wer übrigens eigentlich für die Bühne arbeiten will, studiere die Bühne, Würkung der Fernemalerei, der Lichter, Schminke, Glanzleinewand und Flittern, lasse die Natur an ihrem Ort und bedenke ja fleißig, nichts anzulegen, als was sich auf Brettern zwischen Latten, Pappendeckel und Leinewand durch Puppen vor Kindern ausführen läßt.

Folgende Blätter streu ich ins Publikum mit der Hoffnung, daß sie die Menschen finden werden, denen sie Freude machen können. Sie enthalten Bemerkungen und Grillen des Augenblicks, meist über *bildende Kunst,* und scheinen also hier am unrechten Platz hingeworfen. Seis also nur denen, die einen Sprung über die Gräben, wodurch Kunst von Kunst gesondert wird, als Salto mortale nicht fürchten, und solchen, die mit freundlichem Herzen aufnehmen, was man ihnen in harmloser Zutraulichkeit hinreicht....

I.

NACH FALCONET UND ÜBER FALCONET

"ABER, möchte einer sagen, diese schwebende Verbindungen, diese Glanzkraft des Marmors, die die Übereinstimmung hervorbringen, diese Übereinstimmung selbst, begeistert sie nicht den Künstler mit der Weichheit, mit der Lieblichkeit, die er nachher in seine Werke legt? Der Gips dagegen, beraubt er ihn nicht einer Quelle von Annehmlichkeiten, die sowohl die Malerei als die Bildhauerkunst erheben? Diese Bemerkung ist nur obenhin. Der Künstler findet die Zusammenstimmung weit stärker in den Gegenständen der Natur als in einem Marmor, der sie vorstellt. Das ist die Quelle, wo er unaufhörlich schöpft, und da hat er nicht, wie bei der Arbeit nach dem Marmor, zu fürchten, ein schwacher Ko-

lorist zu werden. Man vergleiche nur, was diesen Teil betrifft, Rembrandt und Rubens mit Poussin und entscheide nachher, was ein Künstler mit allen den sogenannten Vorzügen des Marmors gewinnt. Auch sucht der Bildhauer die Stimmung nicht in der Materie, woraus er arbeitet, er versteht sie in der Natur zu sehen, er findet sie so gut in dem Gips als in dem Marmor;* denn es ist falsch, daß der Gips eines harmonischen Marmors nicht auch harmonisch sei, sonst würde man nur Abgüsse ohne Gefühl machen können; das Gefühl ist Übereinstimmung und vice versa."

Die Liebhaber, die so bezaubert von diesen tons, diesen feinen Schwingungen sind, haben nicht unrecht; denn es zeigen sich solche an dem Marmor so gut wie in der ganzen Natur, nur erkennt man sie leichter da, wegen der einfachen und starken Würkung, und der Liebhaber, weil er sie hier zum erstenmal bemerkt, glaubt, daß sie nirgends oder wenigstens nirgends so kräftig anzutreffen seien. Das Aug des Künstlers aber findet sie überall. Er mag die Werkstätte eines Schusters betreten oder einen Stall, er mag das Gesicht seiner Geliebten, seine Stiefel oder die Antike ansehn, überall sieht er die heiligen Schwingungen und leise Töne, womit die Natur alle Gegenstände verbindet. Bei jedem Tritte eröffnet sich ihm die magische Welt, die jene große Künstler innig und beständig umgab, deren Werke in Ewigkeit den wetteifernden Künstler zur Ehrfurcht hinreißen, alle Verächter, ausländische und inländische, studierte und unstudierte, im Zaum halten und den reichen Sammler in Kontribution setzen werden.

Jeder Mensch hat mehrmal in seinem Leben die Gewalt dieser Zauberei gefühlt, die den Künstler allgegenwärtig faßt, dadurch ihm die Welt ringsumher belebt wird. Wer

---

* Warum ist die Natur immer schön? überall schön? überall bedeutend? sprechend? Und der Marmor und Gips, warum will der Licht, besonder Licht haben? Ists nicht, weil die Natur sich ewig in sich bewegt, ewig neu erschafft, und der Marmor, der belebteste, dasteht tot? erst durch den Zauberstab der Beleuchtung zu retten von seiner Leblosigkeit?

ist nicht einmal beim Eintritt in einen heiligen Wald von Schauer überfallen worden? Wen hat die umfangende Nacht nicht mit einem unheimlichen Grausen geschüttelt? Wem hat nicht in Gegenwart seines Mädchens die ganze Welt golden geschienen? Wer fühlte nicht an ihrem Arme Himmel und Erde in wonnevollsten Harmonien zusammenfließen?

Davon fühlt nun der Künstler nicht allein die Würkungen, er dringt bis in die Ursachen hinein, die sie hervorbringen. Die Welt liegt vor ihm, möcht ich sagen, wie vor ihrem Schöpfer, der in dem Augenblick, da er sich des Geschaffnen freut, auch alle die Harmonien genießt, durch die er sie hervorbrachte und in denen sie besteht. Drum glaubt nicht so schnell zu verstehen, was das heiße: das Gefühl ist die Harmonie und vice versa.

Und das ist es, was immer durch die Seele des Künstlers webt, was in ihm nach und nach sich zum verstandensten Ausdrucke drängt, ohne durch die Erkenntniskraft durchgegangen zu sein.

Ach, dieser Zauber ists, der aus den Sälen der Großen und aus ihren Gärten flieht, die nur zum Durchstreifen, nur zum Schauplatz der aneinander hinwischenden Eitelkeit ausstaffiert und beschnitten sind. Nur da, wo Vertraulichkeit, Bedürfnis, Innigkeit wohnen, wohnt alle Dichtungskraft, und weh dem Künstler, der seine Hütte verläßt, um in den akademischen Pranggebäuden sich zu verflattern! Denn wie geschrieben steht, es seie schwer, daß ein Reicher ins Reich Gottes komme, ebenso schwer ists auch, daß ein Mann, der sich der veränderlichen modischen Art gleichstellt, der sich an der Flitterherrlichkeit der neuen Welt ergötzt, ein gefühlvoller Künstler werde. Alle Quellen natürlicher Empfindung, die der Fülle unsrer Väter offen waren, schließen sich ihm. Die papierne Tapete, die an seiner Wand in wenig Jahren verbleicht, ist ein Zeugnis seines Sinns und ein Gleichnis seiner Werke.

Über das *Übliche* sind schon so viel Blätter verdorben worden; mögen diese mit drein gehn! Mich dünkt, das *Schickliche* gelte in aller Welt fürs *Übliche*, und was ist in

der Welt *schicklicher* als das *Gefühlte?* Rembrandt, Raffael, Rubens kommen mir in ihren geistlichen Geschichten wie wahre Heilige vor, die sich Gott überall, auf Schritt und Tritt, im Kämmerlein und auf dem Felde, gegenwärtig fühlen und nicht des umständlichen Prachts von Tempeln und Opfern bedürfen, um ihn an ihre Herzen herbeizuzerren. Ich setze da drei Meister zusammen, die man fast immer durch Berge und Meere zu trennen pflegt, aber ich dürfte mich wohl getrauen, noch manche große Namen herzusetzen und zu beweisen, daß sie sich alle in diesem wesentlichen Stücke gleich waren.

Ein großer Maler wie der andre lockt durch große und kleine empfundne Naturzüge den Zuschauer, daß er glauben soll, er sei in die Zeiten der vorgestellten Geschichte entrückt, und wird nur in die Vorstellungsart, in das Gefühl des Malers versetzt. Und was kann er im Grunde verlangen, als daß ihm Geschichte der Menschheit *mit* und *zu* wahrer, menschlicher Teilnehmung hingezaubert werde? Wenn Rembrandt seine Mutter Gottes mit dem Kinde als niederländische Bäurin vorstellt, sieht freilich jedes Herrchen, daß entsetzlich gegen die Geschichte geschlägelt ist, welche vermeldet: Christus seie zu Bethlehem im jüdischen Lande geboren worden. Das haben die Italiener besser gemacht! sagt er. Und wie? — Hat Raffael was anders, was mehr gemalt als eine liebende Mutter mit ihrem Ersten, Einzigen? und war aus dem Sujet etwas anders zu malen? Und ist Mutterliebe in ihren Abschattungen nicht eine ergiebige Quelle für Dichter und Maler in allen Zeiten? Aber es sind die biblischen Stücke alle durch kalte Veredlung und die gesteifte Kirchenschicklichkeit aus ihrer Einfalt und Wahrheit herausgezogen und dem teilnehmenden Herzen entrissen worden, um gaffende Augen des Dumpfsinns zu blenden. Sitzt nicht Maria zwischen den Schnörkeln aller Altareinfassungen vor den Hirten mit dem Knäblein da, als ließ' sies um Geld sehn oder habe sich, nach ausgeruhten vier Wochen, mit aller Kindbettsmuße und Weibseitelkeit auf die Ehre dieses Besuchs vorbereitet? Das ist nun *schicklich!* das ist *gehörig!* das stößt nicht mit der Geschichte!

Wie behandelt Rembrandt diesen Vorwurf? Er versetzt uns in einen dunkeln Stall. Not hat die Gebärerin getrieben, das Kind an der Brust, mit dem Vieh das Lager zu teilen; sie sind beide bis an Hals mit Stroh und Kleidern zugedeckt. Es ist alles düster, außer einem Lämpchen, das dem Vater leuchtet, der mit einem Büchelchen dasitzt und Marien einige Gebete vorzulesen scheint. In dem Augenblick treten die Hirten herein. Der vorderste, der mit einer Stallaterne vorangeht, guckt, indem er die Mütze abnimmt, in das Stroh. War an diesem Platze die Frage deutlicher auszudrücken: Ist hier der neugeborne König der Juden?

Und so ist alles Kostüm lächerlich! denn auch der Maler, ders euch am besten zu beobachten scheint, beobachtets nicht einen Augenblick. Derjenige, der auf die Tafel des reichen Manns Stengelgläser setzte, würde übel angesehen werden, und drum hilft er sich mit abenteuerlichen Formen, belügt euch mit unbekannten Töpfen, aus welchem uralten Gerümpelschranke er nur immer mag, und zwingt euch durch den markleeren Adel überirdischer Wesen in stattlich gefalteten Schleppmänteln zu Bewundrung und Ehrfurcht.

Was der Künstler nicht geliebt hat, nicht liebt, soll er nicht schildern, kann er nicht schildern. Ihr findet Rubensens Weiber zu fleischig! Ich sage euch: es waren *seine* Weiber, und hätt er Himmel und Hölle, Luft, Erd und Meer mit Idealen bevölkert, so wäre er ein schlechter Ehmann gewesen, und es wäre nie kräftiges Fleisch von seinem Fleisch und Bein von seinem Bein geworden.*

Es ist törig, von einem Künstler zu fordern, er soll viel,

* In dem Stück von Goudt nach Elsheimer: Philemon und Baucis hat sich Jupiter auf einem Großvaterstuhl niedergelassen, Merkur ruht auf einem niederen Lager aus, Wirt und Wirtin sind nach ihrer Art beschäftigt, sie zu bedienen. Jupiter hat sich indessen in der Stube umgesehen, und just fallen seine Augen auf einen Holzschnitt an der Wand, wo er einen seiner Liebesschwänke, durch Merkurs Beihülfe ausgeführt, klärlich abgebildet sieht. Wenn so ein Zug nicht mehr wert ist als ein ganzes Zeughaus wahrhafter antiker Nachtgeschirre, so will ich alles Denken, Dichten, Trachten und Schreiben aufgeben.

er soll alle Formen umfassen. Hatte doch oft die Natur selbst für ganze Provinzen nur *eine* Gesichtsgestalt zu vergeben. Wer allgemein sein will, wird nichts, die Einschränkung ist dem Künstler so notwendig als jedem, der aus sich was Bedeutendes bilden will. Das *Haften* an ebendenselben Gegenständen, an dem Schrank voll alten Hausrats und wunderbaren Lumpen hat Rembrandt zu dem Einzigen gemacht, der er ist. Denn ich will hier nur von Licht und Schatten reden, ob sich gleich auf Zeichnung ebendas anwenden läßt. Das *Haften* an ebender Gestalt unter *einer* Lichtsart muß notwendig den, der Auge hat, endlich in alle Geheimnisse leiten, wodurch sich das Ding ihm darstellt, wie es ist. Nimm jetzo das *Haften* an *einer* Form, unter *allen* Lichtern, so wird dir dieses Ding immer lebendiger, wahrer, runder, es wird endlich du selbst werden. Aber bedenke, daß jeder Menschenkraft ihre Grenzen gegeben sind. Wieviel Gegenstände bist du imstande so zu fassen, daß sie aus dir wieder neu hervorgeschaffen werden mögen? Das frag dich, geh vom Häuslichen aus und verbreite dich, so du kannst, über alle Welt.

II.

DRITTE WALLFAHRT NACH ERWINS GRABE IM JULI 1775

VORBEREITUNG

WIEDER an deinem Grabe und dem Denkmal des ewigen Lebens in dir über deinem Grabe, heiliger Erwin, fühle ich, Gott sei Dank, daß ich bin, wie ich war, noch immer so kräftig gerührt von dem Großen und, o Wonne, noch einziger, ausschließender gerührt von dem Wahren als ehemals, da ich oft aus kindlicher Ergebenheit das zu ehren mich bestrebte, wofür ich nichts fühlte und, mich selbst betrügend, den kraft- und wahrheitsleeren Gegenstand mit liebevoller Ahndung übertünchte. Wieviel Nebel sind von meinen Augen gefallen, und

doch bist du nicht aus meinem Herzen gewichen, alles belebende Liebe! Die du mit der Wahrheit wohnst, ob sie gleich sagen, du seist lichtscheu und entfliehend im Nebel.

GEBET

DU bist Eins und lebendig, gezeugt und entfaltet, nicht zusammengetragen und geflickt. Vor dir, wie vor dem schaumstürmenden Sturze des gewaltigen Rheins, wie vor der glänzenden Krone der ewigen Schneegebürge, wie vor dem Anblick des heiter ausgebreiteten Sees und deiner Wolkenfelsen und wüsten Täler, grauer Gotthard, wie vor jedem *großen Gedanken der Schöpfung,* wird in der Seele reg, was auch Schöpfungskraft in ihr ist. In Dichtung stammelt sie über, in krützlenden Strichen wühlt sie auf dem Papier Anbetung dem Schaffenden, ewiges Leben, umfassendes, unauslöschliches Gefühl des, das da ist und da war und da sein wird.

ERSTE STATION

ICH will schreiben, denn mir ists wohl, und sooft ich da schrieb, ists auch andern wohl worden, dies lasen, wenn ihnen das Blut rein durch die Adern floß und die Augen ihnen hell waren. Mög es euch wohl sein, meine Freunde, wie mir in der Luft, die mir über alle Dächer der verzerrten Stadt morgendlich auf diesem Umgange entgegenweht.

ZWEITE STATION

HÖHER in der Luft, hinabschauend, schon überschauend die herrliche Ebne, vaterlandwärts, liebwärts, und doch voll bleibenden Gefühls des gegenwärtigen Augenblicks.

Ich schrieb ehmals ein Blatt verhüllter Innigkeit, das wenige lasen, buchstabenweise nicht verstanden, und worin gute Seelen nur Funken wehen sahen des, was sie unaussprechlich und unausgesprochen glücklich macht. Wunderlich wars, von einem Gebäude geheimnisvoll reden, Tatsachen in Rätsel hüllen und von Maßverhältnissen

poetisch lallen! Und doch geht mirs jetzt nicht besser. So sei es denn mein Schicksal, wie es dein Schicksal ist, himmelanstrebender Turn, und deins, weitverbreitete Welt Gottes, angegafft und läppchensweise in den Gehirnchen der Welschen aller Völker auftapeziert zu werden.

DRITTE STATION

HÄTT ich euch bei mir, schöpfungsvolle Künstler, gefühlvolle Kenner, deren ich auf meinen kleinen Wanderungen so viele fand, und auch euch, die ich nicht fand und die sind! Wenn euch dies Blatt reichen wird, laßt es euch Stärkung sein gegen das flache, unermüdete Anspülen unbedeutender Mittelmäßigkeit, und solltet ihr an diesen Platz kommen, gedenkt mein in Liebe.
Tausend Menschen ist die Welt ein Raritätenkasten: die Bilder gaukeln vorüber und verschwinden, die Eindrücke bleiben flach und einzeln in der Seele; drum lassen sie sich so leicht durch fremdes Urteil leiten, sie sind willig, die Eindrücke anders ordnen, verschieben und ihren Wert auf und ab bestimmen zu lassen.

Hier ward durch Lenzens Ankunft die Andacht des Schreibers unterbrochen, die Empfindung ging in Gespräche über, unter welchen die übrigen Stationen vollendet wurden. Mit jedem Tritte überzeugte man sich mehr: daß Schöpfungskraft im Künstler sei aufschwellendes Gefühl der Verhältnisse, Maße und des Gehörigen, und daß nur durch diese ein selbständig Werk, wie andere Geschöpfe durch ihre individuelle Keimkraft hervorgetrieben werden.

ZUR THEORIE DER BILDENDEN KÜNSTE

[Der Teutsche Merkur. Oktober 1788.]

BAUKUNST

Es war sehr leicht zu sehen, daß die Steinbaukunst der Alten, insofern sie Säulenordnungen gebrauchten, von der Holzbaukunst ihr Muster genommen habe. Vitruv bringt bei dieser Gelegenheit das Märchen von der Hütte zu Markte, das nun auch von so vielen Theoristen angenommen und geheiliget worden ist; allein ich bin überzeugt, daß man die Ursachen viel näher zu suchen habe.

Die dorischen Tempel der ältesten Ordnung, wie sie in Großgriechenland und Sizilien bis auf den heutigen Tag noch zu sehen sind und welche Vitruv nicht kannte, bringen uns auf den natürlichen Gedanken, daß nicht eine hölzerne Hütte zuerst den sehr entfernten Anlaß gegeben habe.

Die ältesten Tempel waren von Holz, sie waren auf die simpelste Weise aufgebaut, man hatte nur für das Notwendigste gesorgt. Die Säulen trugen den Hauptbalken, dieser wieder die Köpfe der Balken, welche von innen heraus lagen, und das Gesims ruhte oben drüber. Die sichtbaren Balkenköpfe waren, wie es der Zimmermann nicht lassen kann, ein wenig ausgekerbt, übrigens aber der Raum zwischen denselben, die sogenannten *Metopen*, nicht einmal verschlagen, so daß man die Schädel der Opfertiere hineinlegen, daß Pylades, in der "Iphigenie auf Tauris" des Euripides, hindurchzukriechen den Vorschlag tun konnte. Diese ganz solide, einfache und rohe Gestalt der Tempel war jedoch dem Auge des Volks heilig, und da man anfing, von Stein zu bauen, ahmte man sie, so gut man konnte, im dorischen Tempel nach.

Es ist sehr wahrscheinlich, daß man bei hölzernen Tempeln auch die stärksten Stämme zu Säulen genommen habe, weil man sie, wie es scheint, ohne eigentliche Verbindung der Zimmerkunst dem Hauptbalken nur gerad

untersetzte. Als man diese Säulen in Stein nachzuahmen anfing, wollte man für die Ewigkeit bauen; man hatte aber nicht jederzeit die festesten Steine zur Hand, man mußte die Säulen aus Stücken zusammensetzen, um ihnen die gehörige Höhe zu geben: man machte sie also sehr stark in Verhältnis zur Höhe und ließ sie spitzer zugehen, um die Gewalt ihres Tragens zu vermehren.

Die Tempel von Pästum, Segeste, Selinunt, Girgent sind alle von Kalkstein, der mehr oder weniger sich der Tuffsteinart nähert, die in Italien Travertin genannt wird; ja die Tempel von Girgent sind alle von dem losesten Muschelkalkstein, der sich denken läßt. Sie waren auch deshalb von der Witterung so leicht anzugreifen und ohne eine andere feindliche Gewalt zu zerstören.

Man erlaube mir, eine Stelle des Vitruv hierher zu deuten, wo er erzählt, daß Hermogenes, ein Architekt, da er zu Erbauung eines dorischen Tempels den Marmor beisammen gehabt, seine Gedanken geändert und daraus einen jonischen gebaut habe.

Vitruv gibt zwar zur Ursache an, daß dieser Baumeister sowohl als andre mit der Einteilung der Triglyphen nicht einig werden können; allein es gefällt mir mehr, zu glauben, daß dieser Mann, als er die schönen Blöcke Marmor vor sich gesehen, solche lieber zu einem gefälligern und reizendern Gebäude bestimmt habe, indem ihn die Materie an der Ausführung nicht hinderte. Auch hat man die dorische Ordnung selbst immer schlanker gemacht, so daß zuletzt der Tempel des Herkules zu Kora acht Diameter in der Säulenlänge enthält.

Ich möchte durch das, was ich sage, es nicht gerne mit denjenigen verderben, welche für die Form der altdorischen Tempel sehr eingenommen sind. Ich gestehe selbst, daß sie ein majestätisches, ja einige ein reizendes Ansehen haben; allein es ist in der menschlichen Natur, immer weiter, ja über ihr Ziel fortzuschreiten, und so war es auch natürlich, daß in dem Verhältnis der Säulendicke zur Höhe das Auge immer das Schlankere suchte und der Geist mehr Hoheit und Freiheit dadurch zu empfinden glaubte.

Besonders, da man von so mannigfaltigem schönem Marmor sehr große Säulen aus *einem* Stücke fertigen konnte und zuletzt noch der Urvater alles Gesteins, der alte Granit, aus Ägypten herüber nach Asien und Europa gebracht ward und seine großen und schönen Massen zu jedem ungeheuren Gebrauche darbot. Soviel ich weiß, sind noch immer die größten Säulen von Granit.

Die jonische Ordnung unterschied sich bald von der dorischen nicht allein durch die mehrere verhältnismäßige Säulenhöhe, durch ein verzierteres Kapitäl, sondern auch vorzüglich dadurch, daß man die Triglyphen aus dem Friese ließ und die immer unvermeidlichen Brüche in der Einteilung derselben vermied. Auch würden nach meinem Begriff die Triglyphen niemals in die Steinbaukunst gekommen sein, wenn die ersten nachgeahmten Holztempel nicht so gar roh gewesen, die Metopen verwahrt und zugeschlossen und der Fries etwa abgetüncht worden wäre. Allein ich gestehe es selbst, daß solche Ausbildungen für jene Zeiten nicht waren und daß es dem rohen Handwerk ganz natürlich ist, Gebäude nur wie einen Holzstoß übereinander zu legen.

Daß nun ein solches Gebäude, durch die Andacht der Völker geheiligt, zum Muster ward, wornach ein anderes von einer ganz andern Materie aufgeführt wurde, ist ein Schicksal, welches unser Menschengeschlecht in hundert andern Fällen erfahren mußte, die ihm weit näher lagen und weit schlimmer auf dasselbe wirkten als Metopen und Triglyphen.

Ich überspringe viele Jahrhunderte und suche ein ähnliches Beispiel auf, indem ich den größten Teil sogenannter gotischer Baukunst aus den Holzschnitzwerken zu erklären suche, womit man in den ältesten Zeiten Heiligenschränkchen, Altäre und Kapellen auszuzieren pflegte, welche man nachher, als die Macht und der Reichtum der Kirche wuchsen, mit allen ihren Schnörkeln, Stäben und Leisten an die Außenseiten der nordischen Mauern anheftete und Giebel und formenlose Türme damit zu zieren glaubte.

Leider suchten alle nordische Kirchenverzierer ihre

Größe nur in der multiplizierten Kleinheit. Wenige verstanden, diesen kleinlichen Formen unter sich ein Verhältnis zu geben, und dadurch wurden solche Ungeheuer wie der Dom zu Mailand, wo man einen ganzen Marmorberg mit ungeheuren Kosten versetzt und in die elendesten Formen gezwungen hat, ja noch täglich die armen Steine quält, um ein Werk fortzusetzen, das nie geendigt werden kann, weil der erfindungslose Unsinn, der es eingab, auch die Gewalt hatte, einen gleichsam unendlichen Plan zu bezeichnen.

MATERIAL DER BILDENDEN KUNST

KEIN Kunstwerk ist unbedingt, wenn es auch der größte und geübteste Künstler verfertiget: er mag sich noch so sehr zum Herrn der Materie machen, in welcher er arbeitet, so kann er doch ihre Natur nicht verändern. Er kann also nur in einem gewissen Sinne und unter einer gewissen Bedingung das hervorbringen, was er im Sinne hat, und es wird derjenige Künstler in seiner Art immer der trefflichste sein, dessen Erfindungs- und Einbildungskraft sich gleichsam unmittelbar mit der Materie verbindet, in welcher er zu arbeiten hat. Dieses ist einer der großen Vorzüge der alten Kunst, und wie Menschen nur dann klug und glücklich genannt werden können, wenn sie in der Beschränkung ihrer Natur und Umstände mit der möglichsten Freiheit leben: so verdienen auch jene Künstler unsere große Verehrung, welche nicht mehr machen wollten, als die Materie ihnen erlaubte, und doch eben dadurch so viel machten, daß wir mit einer angestrengten und ausgebildeten Geisteskraft ihr Verdienst kaum zu erkennen vermögen.

Wir wollen gelegentlich Beispiele anführen, wie die Menschen durch das *Material* zur *Kunst* geführt und in ihr selbst weiter geleitet worden sind. Für diesmal ein sehr einfaches.

Es scheint mir sehr wahrscheinlich, daß die Ägyptier zu der Aufrichtung so vieler Obelisken durch die Form des Granits selbst sind gebracht worden. Ich habe bei einem

sehr genauen Studio der sehr mannigfaltigen Formen, in welchen der Granit sich findet, eine meist allgemeine Übereinstimmung bemerkt: daß die *Parallelepipeden,* in welchen man ihn antrifft, öfters wieder diagonal geteilt sind, wodurch sogleich zwei rohe Obelisken entstehen. Wahrscheinlich kommt diese Naturerscheinung in Oberägypten, im syenitischen Gebürge, kolossalisch vor, und wie man, eine merkwürdige Stätte zu bezeichnen, irgendeinen ansehnlichen Stein aufrichtete, so hat man dort zu öffentlichen Monumenten die größten, vielleicht selbst in dortigen Gebürgen seltenen Granitkeile ausgesucht und hervorgezogen. Es gehörte noch immer Arbeit genug dazu, um ihnen eine regelmäßige Form zu geben, die Hieroglyphen mit solcher Sorgfalt hineinzuarbeiten und das Ganze zu glätten, aber doch nicht so viel, als wenn die ganze Gestalt, ohne einigen Anlaß der Natur, aus einer ungeheuern Felsmasse hätte herausgehauen werden sollen. Ich will nicht zur Befestigung meines Arguments die Art angeben, wie die Hieroglyphen eingegraben sind, daß nämlich erst eine Vertiefung in den Stein gehauen ist, in welcher die Figur dann erst erhaben steht. Man könnte dieses noch aus einigen andern Ursachen erklären; ich könnte es aber auch für mich anführen und behaupten: daß man die meisten Seiten der Steine schon so ziemlich eben gefunden, dergestalt, daß es viel vorteilhafter gewesen, die Figuren gleichsam zu inkassieren, als solche erhaben vorzustellen und die ganze Oberfläche des Steins um so viel zu vertiefen.

EINFACHE NACHAHMUNG DER NATUR, MANIER, STIL

[Der Teutsche Merkur. Februar 1789.]

Es scheint nicht überflüssig zu sein, genau anzuzeigen was wir uns bei diesen Worten denken, welche wir öfters brauchen werden. Denn wenn man sich gleich auch derselben schon lange in Schriften bedient, wenn sie gleich durch theoretische Werke bestimmt zu sein scheinen, so braucht denn doch jeder sie meistens in einem eignen Sinne und denkt sich mehr oder weniger dabei, je schärfer oder schwächer er den Begriff gefaßt hat, der dadurch ausgedruckt werden soll.

EINFACHE NACHAHMUNG DER NATUR

Wenn ein Künstler, bei dem man das natürliche Talent voraussetzen muß, in der frühsten Zeit, nachdem er nur einigermaßen Auge und Hand an Mustern geübt, sich an die Gegenstände der Natur wendete, mit Treue und Fleiß ihre Gestalten, ihre Farben auf das genaueste nachahmte, sich gewissenhaft niemals von ihr entfernte, jedes Gemälde, das er zu fertigen hätte, wieder in ihrer Gegenwart anfinge und vollendete, ein solcher würde immer ein schätzenswerter Künstler sein; denn es könnte ihm nicht fehlen, daß er in einem unglaublichen Grade *wahr* würde, daß seine Arbeiten sicher, kräftig und reich sein müßten.

Wenn man diese Bedingungen genau überlegt, so sieht man leicht, daß eine zwar fähige, aber beschränkte Natur angenehme, aber beschränkte Gegenstände auf diese Weise behandlen könne.

Solche Gegenstände müssen leicht und immer zu haben sein, sie müssen bequem gesehen und ruhig nachgebildet werden können; das Gemüt, das sich mit einer solchen Arbeit beschäftigt, muß still, in sich gekehrt und in einem mäßigen Genuß genügsam sein.

Diese Art der Nachbildung würde also bei sogenannten *toten* oder *stillliegenden Gegenständen* von ruhigen, treuen,

eingeschränkten Menschen in Ausübung gebracht werden. Sie schließt ihrer Natur nach eine hohe Vollkommenheit nicht aus.

MANIER

ALLEIN gewöhnlich wird dem Menschen eine solche Art zu verfahren zu ängstlich oder nicht hinreichend. Er sieht eine Übereinstimmung vieler Gegenstände, die er nur in ein Bild bringen kann, indem er das Einzelne aufopfert; es verdrießt ihn, der Natur ihre Buchstaben im Zeichnen nur gleichsam nachzubuchstabieren, er erfindet sich selbst eine *Weise*, macht sich selbst eine *Sprache*, um das, was er mit der Seele ergriffen, wieder nach seiner Art auszudrücken, einem Gegenstande, den er öfters wiederholt hat, eine eigne, bezeichnende Form zu geben, ohne, wenn er ihn wiederholt, die Natur selbst vor sich zu haben noch auch sich geradezu ihrer ganz lebhaft zu erinnern.

Nun wird es eine Sprache, in welcher sich der Geist des Sprechenden unmittelbar ausdrückt und bezeichnet. Und wie die Meinungen über sittliche Gegenstände sich in der Seele eines jeden, der selbst denkt, anders reihen und gestalten, so wird auch jeder Künstler dieser Art die Welt anders sehen, ergreifen und nachbilden: er wird ihre Erscheinungen bedächtiger oder leichter fassen, er wird sie gesetzter oder flüchtiger wieder hervorbringen.

Wir sehen, daß diese Art der Nachahmung am geschicktesten bei Gegenständen angewendet wird, welche in einem großen Ganzen viele kleine subordinierte Gegenstände enthalten. Diese letztere müssen aufgeopfert werden, wenn der allgemeine Ausdruck des großen Gegenstandes erreicht werden soll, wie zum Exempel bei *Landschaften* der Fall ist, wo man ganz die Absicht verfehlen würde, wenn man sich ängstlich beim Einzelnen aufhalten und den Begriff des Ganzen nicht vielmehr festhalten wollte.

STIL

GELANGT die Kunst durch Nachahmung der Natur, durch Bemühung, sich eine allgemeine Sprache zu machen, durch *genaues und tiefes Studium der Gegenstände selbst* endlich dahin, daß sie die Eigenschaften der Dinge und die Art, *wie* sie bestehen, genau und immer genauer kennen lernt, daß sie die Reihe der Gestalten übersieht und die verschiedenen charakteristischen Formen nebeneinander zu stellen und nachzuahmen weiß: dann wird der *Stil* der höchste Grad, wohin sie gelangen kann, der Grad, wo sie sich den höchsten menschlichen Bemühungen gleichstellen darf.

Wie die *einfache Nachahmung* auf dem ruhigen Dasein und einer liebevollen Gegenwart beruhet, die *Manier* eine Erscheinung mit einem leichten, fähigen Gemüt ergreift, so ruht der *Stil* auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen.

Die Ausführung des oben Gesagten würde ganze Bände einnehmen; man kann auch schon manches darüber in Büchern finden. Der reine Begriff aber ist allein an der Natur und den Kunstwerken zu studieren. Wir fügen noch einige Betrachtungen hinzu und werden, sooft von bildender Kunst die Rede ist, Gelegenheit haben, uns dieser Blätter zu erinnern.

Es läßt sich leicht einsehen, daß diese drei hier voneinander geteilten Arten, Kunstwerke hervorzubringen, genau miteinander verwandt sind und daß eine in die andere sich zart verlaufen kann.

Die einfache Nachahmung leicht faßlicher Gegenstände (wir wollen hier zum Beispiel Blumen und Früchte nehmen) kann schon auf einen hohen Grad gebracht werden. Es ist natürlich, daß einer, der Rosen nachbildet, bald die schönsten und frischesten Rosen kennen und unterscheiden und unter tausenden, die ihm der Sommer anbietet, heraussuchen werde. Also tritt hier schon die *Wahl* ein, ohne daß sich der Künstler einen allgemeinen

bestimmten Begriff von der Schönheit der Rose gemacht hätte. Er hat mit faßlichen Formen zu tun; alles kommt auf die mannigfaltige Bestimmung und die Farbe der Oberfläche an. Die pelzige Pfirsche, die fein bestaubte Pflaume, den glatten Apfel, die glänzende Kirsche, die blendende Rose, die mannigfaltigen Nelken, die bunten Tulpen, alle wird er nach Wunsch im höchsten Grade der Vollkommenheit ihrer Blüte und Reife in seinem stillen Arbeitszimmer vor sich haben; er wird ihnen die günstigste Beleuchtung geben, sein Auge wird sich an die Harmonie der glänzenden Farben, gleichsam spielend, gewöhnen, er wird alle Jahre dieselben Gegenstände zu erneuern wieder imstande sein und durch eine ruhige, nachahmende Betrachtung des simpeln Daseins die Eigenschaften dieser Gegenstände ohne mühsame Abstraktion erkennen und fassen: und so werden die Wunderwerke eines Huysums, einer Rachel Ruysch entstehen, welche Künstler sich gleichsam über das Mögliche hinübergearbeitet haben. Es ist offenbar, daß ein solcher Künstler nur desto größer und entschiedener werden muß, wenn er zu seinem Talente noch ein unterrichteter Botaniker ist: wenn er, von der Wurzel an, den Einfluß der verschiedenen Teile auf das Gedeihen und den Wachstum der Pflanze, ihre Bestimmung und wechselseitige Wirkungen erkennt, wenn er die sukzessive Entwicklung der Blätter, Blumen, Befruchtung, Frucht und des neuen Keimes einsiehet und überdenkt. Er wird alsdenn nicht bloß durch die Wahl aus den Erscheinungen seinen Geschmack zeigen, sondern er wird uns auch durch eine richtige Darstellung der Eigenschaften zugleich in Verwunderung setzen und belehren. In *diesem Sinne* würde man sagen können, er habe sich einen *Stil* gebildet, wie man von der andern Seite leicht einsehen kann, wie ein solcher Meister, wenn er es nicht gar so genau nähme, wenn er nur das Auffallende, Blendende leicht auszudrücken beflissen wäre, gar bald in die *Manier* übergehen würde.

Die einfache Nachahmung arbeitet also gleichsam im Vorhofe des Stils. Je treuer, sorgfältiger, reiner sie zu

Werke gehet, je ruhiger sie das, was sie erblickt, empfindet, je gelassener sie es nachahmt, je mehr sie sich dabei zu *denken* gewöhnt, das heißt, je mehr sie das Ähnliche zu vergleichen, das Unähnliche voneinander abzusondern und einzelne Gegenstände unter allgemeine Begriffe zu ordnen lernet, desto würdiger wird sie sich machen, die Schwelle des Heiligtums selbst zu betreten.

Wenn wir nun ferner die *Manier* betrachten, so sehen wir, daß sie im höchsten Sinne und in der reinsten Bedeutung des Worts ein Mittel zwischen der einfachen Nachahmung und dem Stil sein könne. Je mehr sie bei ihrer leichterern Methode sich der treuen Nachahmung nähert, je eifriger sie von der andern Seite das Charakteristische der Gegenstände zu ergreifen und faßlich auszudrucken sucht, je mehr sie beides durch eine reine, lebhafte, tätige Individualität verbindet, desto höher, größer und respektabler wird sie werden. Unterläßt ein solcher Künstler, sich an die Natur zu halten und an die Natur zu denken, so wird er sich immer mehr von der Grundfeste der Kunst entfernen, seine Manier wird immer leerer und unbedeutender werden, je weiter sie sich von der einfachen Nachahmung und von dem Stil entfernt.

Wir brauchen hier nicht zu wiederholen, daß wir das Wort *Manier* in einem hohen und respektablen Sinne nehmen, daß also die Künstler, deren Arbeiten nach unsrer Meinung in den Kreis der Manier fallen, sich über uns nicht zu beschweren haben. Es ist uns bloß angelegen, das Wort *Stil* in den höchsten Ehren zu halten, damit uns ein Ausdruck übrig bleibe, um den höchsten Grad zu bezeichnen, welchen die Kunst je erreicht hat und je erreichen kann. Diesen Grad auch nur zu erkennen, ist schon eine große Glückseligkeit, und davon sich mit Verständigen unterhalten, ein edles Vergnügen, das wir uns in der Folge zu verschaffen manche Gelegenheit finden werden.

VON ARABESKEN

[Der Teutsche Merkur. Februar 1789.]

WIR bezeichnen mit diesem Namen eine willkürliche und geschmackvolle malerische Zusammenstellung der mannigfaltigsten Gegenstände, um die innern Wände eines Gebäudes zu verzieren.

Wenn wir diese Art Malerei mit der Kunst im höhern Sinne vergleichen, so mag sie wohl tadelnswert sein und uns geringschätzig vorkommen; allein wenn wir billig sind, so werden wir derselben gern ihren Platz anweisen und gönnen.

Wir können, wo Arabesken hingehören, am besten von den Alten lernen, welche in dem ganzen Kunstfache unsre Meister sind und bleiben werden.

Wir wollen suchen, unsern Lesern anschaulich zu machen, auf welche Weise die Arabesken von den Alten gebraucht worden sind.

Die Zimmer in den Häusern des ausgegrabenen Pompeji sind meistenteils klein; durchgängig findet man aber, daß die Menschen, die solche bewohnten, alles um sich her gern verziert und durch angebrachte Gestalten veredelt sahen. Alle Wände sind glatt und sorgfältig abgetüncht, alle sind gemalt; auf einer Wand von mäßiger Höhe und Breite findet man in der Mitte ein Bildchen angebracht, das meistens einen mythologischen Gegenstand vorstellt. Es ist oft nur zwischen zwei und drei Fuß lang und proportionierlich hoch und hat als Kunstwerk mehr oder weniger Verdienst. Die übrige Wand ist in *einer* Farbe abgetüncht; die Einfassung derselben bestehet aus sogenannten Arabesken. Stäbchen, Schnirkel, Bänder, aus denen hie und da eine Blume oder sonst ein lebendiges Wesen hervorblickt, alles ist meistenteils sehr leicht gehalten, und alle diese Zieraten, scheint es, sollen nur die einfarbige Wand freundlicher machen und, indem sich ihre leichten Züge gegen das Mittelstück bewegen, dasselbe mit dem Ganzen in eine Harmonie bringen.

Wenn wir den Ursprung dieser Verzierungsart näher betrachten, so werden wir sie sehr vernünftig finden. Ein

Hausbesitzer hatte nicht Vermögen genug, seine ganzen Wände mit würdigen Kunstwerken zu bedecken, und wenn er es gehabt hätte, wäre es nicht einmal ratsam gewesen; denn es würden ihn Bilder mit lebensgroßen Figuren in seinem kleinen Zimmer nur geängstigt oder eine Menge kleine nebeneinander ihn nur zerstreuet haben. Er verziert also seine Wände nach dem Maße seines Beutels auf eine gefällige und unterhaltende Weise; der einfarbige Grund seiner Wände mit den farbigen Zieraten auf demselben gibt seinen Augen immer einen angenehmen Eindruck. Wenn er für sich zu denken und zu tun hat, zerstreuen und beschäftigen sie ihn nicht, und doch ist er von angenehmen Gegenständen umgeben. Will er seinen Geschmack an Kunst befriedigen, will er denken, einen höhern Sinn ergötzen, so sieht er seine Mittelbildchen an und erfreut sich an ihrem Besitz.

Auf diese Weise wären also Arabesken jener Zeit nicht eine *Verschwendung*, sondern eine *Ersparnis der Kunst* gewesen. Die Wand sollte und konnte nicht ein *ganzes* Kunstwerk sein, aber sie sollte doch ganz verziert, ein ganz freundlicher und fröhlicher Gegenstand werden, und in ihrer Mitte sollte sie ein proportionierliches gutes Kunstwerk enthalten, welches die Augen anziehen und den Geist befriedigen sollte.

Die meisten dieser Stücke sind nunmehr aus den Wänden herausgehoben und nach Portici gebracht; die Wände mit ihren Farben und Zieraten stehen noch, meistenteils freier Luft ausgesetzt, und müssen nach und nach zugrunde gehen.

Wie wünschenswert wäre es, daß man nur einige solche Wände im Zusammenhang, wie man solche gefunden, in Kupfer mitgeteilt hätte; so würde das, was ich hier sage, einem jeden sogleich in die Augen fallen.

Ich glaube noch eine Bemerkung gemacht zu haben, woraus mir deutlich wird, wie die bessern Künstler damaliger Zeit dem Bedürfnis der Liebhaber entgegengearbeitet haben. Die Mittelbilder der Wände, ob sie gleich auch auf Tünche gemalt sind, scheinen doch nicht an dem Orte, wo sie sich gegenwärtig befinden, gefertigt worden zu sein:

es scheint, als habe man sie erst herbeigebracht, an die Wand befestigt und sie daselbst eingetüncht und die übrige Fläche umher gemalt.

Es ist sehr leicht, aus Kalk und Puzzolane feste und transportable Tafeln zu fertigen. Wahrscheinlich hatten gute Künstler ihren Aufenthalt in Neapel und malten mit ihren Schülern solche Bilder in Vorrat; von daher holte sich der Bewohner eines Landstädtchens, wie Pompeji war, nach seinem Vermögen ein solches Bild; Tüncher und subordinierte Künstler, welche fähig waren, Arabesken hinzuzeichnen, fanden sich eher, und so ward das Bedürfnis eines jeden Hausbesitzers befriedigt.

Man hat in dem Gewölbe eines Hauses zu Pompeji ein paar solche Tafeln los und an die Wand gelehnt gefunden, und daraus hat man schließen wollen, die Einwohner hätten bei der Eruption des Vesuvs Zeit gehabt, solche von den Wänden abzusägen, in der Absicht, sie zu retten. Allein es scheint mir dieses in mehr als *einem* Sinne höchst unwahrscheinlich, und ich bin vielmehr überzeugt, daß es solche angeschaffte Tafeln gewesen, welche noch erst in einem Gebäude hätten angebracht werden sollen.

Fröhlichkeit, Leichtsinn, Lust zum Schmuck scheinen die Arabesken erfunden und verbreitet zu haben, und in diesem Sinn mag man sie gerne zulassen, besonders, wenn sie, wie hier, der bessern Kunst gleichsam zur Rahm dienen, sie nicht ausschließen, sie nicht verdrängen, sondern sie nur noch allgemeiner, den Besitz guter Kunstwerke möglicher machen.

Ich würde deswegen nie gegen sie eifern, sondern nur wünschen, daß der Wert der höchsten Kunstwerke erkannt würde. Geschieht das, so tritt alle subordinierte Kunst, bis zum Handwerk herunter, an ihren Platz, und die Welt ist so groß und die Seele hat so nötig, ihren Genuß zu vermannigfaltigen, daß uns das geringste Kunstwerk an seinem Platz immer schätzbar bleiben wird.

In den Bädern des Titus zu Rom sieht man auch noch Überbleibsel dieser Malerei. Lange, gewölbte Gänge, große

Zimmer sollten gleichsam nur geglättet und gefärbt, mit so wenig Umständen als möglich verziert werden. Man weiß, mit welcher Sorgfalt die Alten ihre Mauern abtünchten, welche Marmorglätte und Festigkeit sie der Tünche zu geben wußten. Diese reine Fläche malten sie mit Wachsfarben, die ihre Schönheit bis jetzt noch kaum verloren haben und in ihrer ersten Zeit wie mit einem glänzenden Firnis überzogen waren. Schon also, wie gesagt, ergötzte ein solcher gewölbter Gang durch Glätte, Glanz, Farbe, Reinlichkeit das Auge. Die leichte Zierde, der gefällige Schmuck kontrastierte gleichsam mit den großen, einfachen, architektonischen Massen, machte ein Gewölbe zur Laube und einen dunklen Saal zur bunten Welt. Wo sie *solid* verzieren sollten und wollten, fehlte es ihnen weder an Mitteln noch an Sinn, wovon ein andermal die Rede sein wird.

Die berühmten Arabesken, womit Raffael einen Teil der Logen des Vatikans ausgeziert, sind freilich schon in einem andern Sinne; es ist, als wenn er verschwenderisch habe zeigen wollen, was er erfinden und was die Anzahl geschickter Leute, welche mit ihm waren, ausführen konnte. Hier ist also schon nicht mehr jene weise Sparsamkeit der Alten, die nur gleichsam eilten, mit einem Gebäude fertig zu werden, um es genießen zu können, sondern hier ist ein Künstler, der für den Herrn der Welt arbeitet und sich sowohl als jenem ein Denkmal der Fülle und des Reichtums errichten will. Am meisten im Sinne der Alten dünken mich die Arabesken in einem Zimmerchen der Villa, welche Raffael mit seiner Geliebten bewohnte. Hier findet man an den Seiten der gewölbten Decke die Hochzeit Alexanders und Roxanens und ein ander geheimnisvoll-allegorisches Bild, wahrscheinlich die Gewalt der Begierden vorstellend. An den Wänden sieht man kleine Genien und ausgewachsene männliche Gestalten, die auf Schnirkeln und Stäben gaukeln und sich heftiger und munterer bewegen. Sie scheinen zu balancieren, nach einem Ziel zu eilen, und was alles die Lebenslust für Bewegungen einflößen mag. Das Brustbild der schönen

Fornarina ist viermal wiederholt, und die halb leichtsinnigen, halb soliden Zieraten dieses Zimmerchens atmen Freude, Leben und Liebe. Er hat wahrscheinlicherweise nur einen Teil davon selbst gemalt, und es ist um so reizender, weil er hier viel hätte machen können, aber weniger, und eben was genug war, machen wollte.

ÜBER DIE BILDENDE NACHAHMUNG DES SCHÖNEN

VON CARL PHILIPP MORITZ

Braunschweig, 1788. In der Schulbuchhandlung.

[Der Teutsche Merkur. Julius 1789.]

DIESE wenigen Bogen scheinen die Resultate vieler Beobachtungen und eines anhaltenden Nachdenkens zu sein, mit welchen sich der Verfasser bei seinem fast dreijährigen Aufenthalt in Rom beschäftigte.

Zuvörderst entwickelt er den Begriff der Nachahmung durch ein Beispiel. Er nimmt an, Sokrates werde von einem Toren, einem Schauspieler und einem Weisen nachgeahmt. Der Tor *äfft* dem Sokrates *nach*, der Schauspieler *parodiert* ihn, der Weise *ahmt ihm nach*.

Nachahmen, im edlen moralischen Sinn, wird mit den Begriffen von Nachstreben und Wetteifern fast gleichbedeutend.

Es fragt sich nun, wie die Nachahmung des Edlen und Guten von der Nachahmung des *Schönen* unterschieden sei?

Jene strebt in sich hinein, diese aus sich heraus zu bilden.

Sehr scharfsinnig werden nun die Gegenstände dieser doppelten Nachahmung auseinandergesetzt und mit den verwandten Begriffen verglichen.

Das Edle und Gute steht zwischen dem Schönen und Nützlichen gleichsam in der Mitte; gut und edel steigt bis zum Schönen hinauf. Nützlich kann sich mit schlecht verbinden, schlecht mit unnütz, und da, wo sich die Begriffe am weitesten zu entfernen scheinen, treffen sie gleichsam in einem Zirkel wieder zusammen. Es ist nämlich ein Vorrecht des Schönen, daß es nicht nützlich zu sein braucht.

Unter Nutzen denken wir uns die Beziehung eines Dinges, als Teil betrachtet, auf einen Zusammenhang eines Dinges, das wir uns als ein Ganzes denken.

Was nicht nützlich zu sein braucht, muß notwendig ein für sich bestehendes *Ganzes* sein und seine Beziehung *in sich* haben; allein um schön genannt zu werden, muß es

in unsern *Sinn* fallen oder von unserer *Einbildungskraft* umfaßt werden können.

Aus der höchsten Mischung des Schönen mit dem Edlen entsteht der Begriff des Majestätischen.

Wenn wir das Edle in Handlung und Gesinnung mit dem Unedlen messen, so nennen wir das Edle groß, das Unedle klein. Messen wir wieder das Edle, Große und Schöne nach der Höhe, in der es über uns, unserer Fassungskraft kaum noch erreichbar ist, so geht der Begriff des Schönen in den Begriff des *Erhabenen* über.

Unsre Empfindungswerkzeuge schreiben dem Schönen sein Maß vor.

Der Zusammenhang der ganzen Natur würde für uns das höchste Schöne sein, wenn wir ihn einen Augenblick umfassen könnten.

Jedes schöne Ganze der Kunst ist im kleinen ein Abdruck des höchsten Schönen, im ganzen der Natur.

Der *geborne Künstler* begnügt sich nicht, die Natur anzuschauen; er muß ihr *nachahmen*, ihr *nachstreben*.

Der Sinn für das höchste Schöne in dem harmonischen Bau des Ganzen, das die vorstellende Kraft des Menschen nicht umfaßt, liegt unmittelbar in der *Tatkraft* selbst.

Der Horizont der Tatkraft umfaßt mehr, als äußerer Sinn, Einbildungs- und Denkkraft umfassen können.

In der Tatkraft liegen stets die Anlässe und Anfänge zu so vielen Begriffen, als die Denkkraft nicht auf einmal einander *unterordnen*, die Einbildungskraft nicht auf einmal *nebeneinander stellen* und der äußere Sinn noch weniger auf einmal in der *Wirklichkeit* außer sich fassen kann.

Der Horizont der tätigen Kraft muß bei dem bildenden Genie so weit wie die Natur selber sein.

Seine Organisation muß der Natur unendlich viele Berührungspunkte darbieten.

Die bildende Kraft, durch ihre Individualität bestimmt, wählt einen Gegenstand, auf den sie den Abglanz des höchsten Schönen, das sich in ihr immer spiegelt, überträgt.

Der lebendige Begriff von der bildenden Nachahmung des Schönen kann nur im Gefühl der tätigen Kraft, die das

Werk hervorbringt, im ersten Augenblick der Entstehung stattfinden.

Der höchste Genuß des Schönen läßt sich nur in dessen *Werden aus eigner Kraft* empfinden.

Das Schöne kann nicht erkannt, es muß empfunden oder hervorgebracht werden.

Damit wir den Genuß des Schönen nicht ganz entbehren, tritt der *Geschmack* oder die Empfindungsfähigkeit für das Schöne in uns an die Stelle der hervorbringenden Kraft und nähert sich ihr so viel als möglich, ohne in sie selbst überzugehen.

Je vollkommener das Empfindungsvermögen für eine gewisse Gattung des Schönen ist, um desto mehr ist es in Gefahr, sich zu täuschen, sich selbst für Bildungskraft zu nehmen und auf diese Weise durch tausend mißlingende Versuche den Frieden mit sich selbst zu stören.

Wo sich in den schaffen wollenden Bildungstrieb sogleich die Vorstellung von dem *Genuß* des Schönen mischt, den es, wenn es vollendet ist, gewähren soll, und wo diese Vorstellung der *erste* und stärkste Antrieb unsrer Tatkraft wird, die sich zu dem, was sie beginnt, nicht in und durch sich selbst gedrungen fühlt, da ist der Bildungstrieb gewiß nicht rein; der Brennpunkt oder Vollendungspunkt des Schönen fällt in die *Wirkung* über das Werk hinaus, die Strahlen gehen auseinander, das Werk kann sich nicht in sich selber ründen.

Die bloß tätige Kraft kann ohne eigentliche Empfindungskraft, wovon sie nur die Grundlage ist, für sich stattfinden; dann wirkt sie zur *Zerstörung*.

Was uns allein zum wahren Genuß des Schönen bilden kann, ist das, wodurch das Schöne selbst entstand: *ruhige Betrachtung der Natur und Kunst als eines einzigen großen Ganzen*. Denn was die Vorwelt hervorgebracht, ist nun mit der Natur verbunden und eins geworden und soll mit ihr vereint harmonisch auf uns würken.

Diese Betrachtung muß so ruhig und selbst wieder Genuß sein und ihren Endzweck desto sicherer erreichen, indem er keinen Zweck außer sich zu haben scheint.

Auf diese Weise entstand das Schöne, ohne Rücksicht

auf *Nutzen*, ja ohne Rücksicht auf *Schaden*, den es stiften konnte.

Wir nennen eine unvollkommene Sache nur dann schädlich, wenn eine vollkommnere darunter leidet; wir sagen so wenig, daß die Tierwelt der Pflanzenwelt schädlich sei, als wir sagen, die Menschheit sei der Tierwelt schädlich, ob sie sich gleich von oben hinunter aufzehren.

Wenn wir nun durch alle Stufen hinaufsteigen, so finden wir das Schöne auf dem Gipfel aller Dinge, das wie eine Gottheit beglückt und elend macht, nützt und schadet, ohne daß wir sie deswegen zu Rechenschaft ziehen können noch dürfen.

Wir schließen hier den Auszug aus dieser kleinen interessanten Schrift und überlassen unsern Lesern sowohl die weitere Ausführung und Verbindung dieser ausgezogenen Sätze als auch, besonders den schönen und rührenden Schluß in ihr selbst aufzusuchen.

Man erkennt in diesen wenigen Bogen den Tief- und Scharfsinn des Verfassers, den er schon in so manchen Schriften gezeigt; wir finden ihn jenen Grundsätzen getreu, zu welchen er sich schon ehemals bekannt. Nur schadet die Gedrängtheit der Methode und des Stils dem wohldurchdachten und bei mehrerer Beleuchtung auch wohlgeordneten Inhalt.

Er schrieb diese Blätter in Rom, in der Nähe so manches Schönen, das Natur und Kunst hervorbrachte; er schrieb gleichsam aus der Seele und in die Seele des Künstlers, und er scheint bei seinen Lesern auch diese Nähe, diese Bekanntschaft mit dem Gegenstande seiner Betrachtung vorauszusetzen — notwendig muß daher sein Vortrag dunkel scheinen und manchen unbefriediget lassen.

Diese Betrachtung bewegt uns, den Verfasser hiermit aufzufordern, durch eine weitere Ausführung der hier vorgetragenen Sätze sie mehrern Lesern anschaulich und sowohl auf die Werke der Dichtkunst als der bildenden Künste allgemein anwendbar zu machen.

ÜBER CHRISTUS UND DIE ZWÖLF APOSTEL

NACH RAFFAEL

VON MARC ANTON GESTOCHEN UND VON HERRN PROFESSOR LANGER IN DÜSSELDORF KOPIERT

[Der Teutsche Merkur. Dezember 1789.]

INDEM wir die Meisterwerke Raffaels bewundern, bemerken wir gar leicht eine höchst glückliche Erfindung und eine dem Gedanken ganz gemäße, bequeme und leichte Ausführung. Wenn wir jenes einem glücklichen Naturell zuschreiben, so sehen wir in diesem einen durch vieles Nachdenken geübten Geschmack und eine durch anhaltende Übung unter den Augen großer Meister erlangte Kunstfertigkeit.

Die dreizehn Blätter, welche Christum und die zwölf Apostel vorstellen und welche Marc Anton nach ihm gestochen, Herr Professor Langer in Düsseldorf aber neuerdings kopiert hat, geben uns die schönste Gelegenheit, jene Betrachtung zu erneuern.

Die Aufgabe, einen verklärten Lehrer mit seinen zwölf ersten und vornehmsten Schülern, welche ganz an seinen Worten und an seinem Dasein hingen und größtenteils ihren einfachen Wandel mit einem Märtyrertode krönten, gebührend vorzustellen, hat er mit einer solchen Einfalt, Mannigfaltigkeit, Herzlichkeit und mit so einem reichen Kunstverständnis aufgelöst, daß wir diese Blätter für eins der schönsten Monumente seines glücklichen Daseins halten können.

Was uns von ihrem Charakter, Stande, Beschäftigung, Wandel und Tode in Schriften oder durch Traditionen übrig geblieben, hat er auf das zarteste benutzt und dadurch eine Reihe von Gestalten hervorgebracht, welche, ohne einander zu gleichen, eine innere Beziehung aufeinander haben.

Wir wollen sie einzeln durchgehen, um unsere Leser auf diese interessante Sammlung aufmerksam zu machen.

Petrus. Er hat ihn gerad von vorne gestellt und ihm eine feste, gedrungene Gestalt gegeben. Die Extremitäten sind bei dieser, wie bei einigen andern Figuren, ein wenig groß gehalten, wodurch die Figur etwas kürzer scheint. Der Hals ist kurz, und die kurzen Haare sind unter allen dreizehn Figuren am stärksten gekraust. Die Hauptfalten des Gewandes laufen in der Mitte des Körpers zusammen, das Gesicht sieht man, wie die übrige Gestalt, ganz von vorn. Die Figur ist in sich fest zusammengenommen und steht da wie ein Pfeiler, der eine Last zu tragen imstande ist.

Paulus ist auch stehend abgebildet, aber abgewendet, wie einer, der gehen will und nochmals zurücksieht. Der Mantel ist aufgezogen und über den Arm, in welchem er das Buch hält, geschlagen; die Füße sind frei, es hindert sie nichts am Fortschreiten; Haare und Bart bewegen sich wie Flammen, und ein schwärmerischer Ernst glüht auf dem Gesichte.

Johannes. Ein edler Jüngling, mit langen, angenehmen, nur am Ende krausen Haaren. Er scheint zufrieden, ruhig, die Zeugnisse der Religion, das Buch und den Kelch, zu besitzen und vorzuzeigen. Es ist ein sehr glücklicher Kunstgriff, daß der Adler, indem er die Flügel hebt, das Gewand zugleich mit in die Höhe bringt und durch dieses Mittel die schön angelegten Falten in die vollkommenste Lage gesetzt werden.

Matthäus. Ein wohlhabender, behaglicher, auf seinem Dasein ruhender Mann. Die allzu große Ruhe und Bequemlichkeit ist durch einen ernsthaften, beinahe scheuen Blick ins Gleichgewicht gebracht; die Falten, die über den Leib geschlagen sind, und der Geldbeutel geben einen unbeschreiblichen Begriff von behaglicher Harmonie.

Thomas ist eine der schönsten, in der größten Einfalt ausdruckvollsten Figuren. Er steht in seinen Mantel zusammengenommen, der auf beiden Seiten fast symmetrische Falten wirft, die aber durch ganz leise Veränderungen einander völlig unähnlich gemacht worden sind. Stiller, ruhiger, bescheidener kann wohl kaum eine Gestalt gebildet werden. Die Wendung des Kopfes, der Ernst, der

beinahe traurige Blick, die Feinheit des Mundes harmonieren auf das schönste mit dem ruhigen Ganzen. Die Haare allein sind in Bewegung, ein unter einer sanften Außenseite bewegtes Gemüt anzuzeigen.

Jacobus major. Eine sanfte, eingehüllte, vorbeiwandelnde Pilgrimsgestalt.

Philippus. Man lege diesen zwischen die beiden vorhergehenden und betrachte den Faltenwurf aller drei nebeneinander, und es wird auffallen, wie reich, groß, breit die Falten dieser Gestalt, gegen jene gehalten, sind. So reich und vornehm sein Gewand ist, so sicher steht er, so fest hält er das Kreuz, so scharf sieht er darauf, und das Ganze scheint eine innere Größe, Ruhe und Festigkeit anzudeuten.

Andreas umarmt und liebkoset sein Kreuz mehr, als er es trägt; die einfachen Falten des Mantels sind mit großem Verstande geworfen.

Thaddäus. Ein Jüngling, der, wie es die Mönche auf der Reise zu tun pflegen, sein langes Überkleid in die Höhe nimmt, daß es ihn nicht im Gehen hindere. Aus dieser einfachen Handlung entstehen sehr schöne Falten. Er trägt die Partisane, das Zeichen seines Märtyrertodes, als einen Wanderstab in der Hand.

Matthias. Ein munterer Alter, in einem durch höchst verstandene Falten vermannigfaltigten, einfachen Kleide, lehnt sich auf einen Spieß; sein Mantel fällt hinterwärts herunter.

Simon. Die Falten des Mantels sowohl als des übrigen Gewandes, womit diese mehr von hinten als von der Seite zu sehende Figur bekleidet ist, gehören mit unter die schönsten der ganzen Sammlung, wie überhaupt in der Stellung, in der Miene, in dem Haarwuchse eine unbeschreibliche Harmonie zu bewundern ist.

Bartholomäus steht in seinen Mantel wild und mit großer Kunst kunstlos eingewickelt; seine Stellung, seine Haare, die Art, wie er das Messer hält, möchte uns fast auf die Gedanken bringen, er sei eher bereit, jemanden die Haut abzuziehen, als eine solche Operation zu dulden.

Christus zuletzt wird wohl niemanden befriedigen, der

die Wundergestalt eines Gottmenschen hier suchen möchte. Er tritt einfach und still hervor, um das Volk zu segnen. Von dem Gewand, das von unten heraufgezogen ist, in schönen Falten das Knie sehen läßt und wider dem Leibe ruht, wird man mit Recht behaupten, daß es sich keinen Augenblick so erhalten könne, sondern gleich herunterfallen müsse. Wahrscheinlich hat Raffael supponiert, die Figur habe mit der rechten Hand das Gewand heraufgezogen und angehalten und lasse es in dem Augenblicke, in dem sie den Arm zum Segnen aufhebt, los, so daß es eben niederfallen muß. Es wäre dieses ein Beispiel von dem schönen Kunstmittel, die kurz vorhergegangene Handlung durch den überbleibenden Zustand der Falten anzudeuten.

Alles dieses bisher Gesagte sind immer nur Noten ohne Text, und wir würden uns wohl schwerlich entschlossen haben, sie aufzuzeichnen, noch weniger, sie abdrucken zu lassen, wenn es nicht unsern Lesern möglich wäre, sich wenigstens einen großen Teil des Vergnügens zu verschaffen, welches man beim Anblick dieser Kunstwerke genießt.

Herr Professor Langer in Düsseldorf hat von diesen seltenen und schätzbaren Blättern uns vor kurzem Kopien geliefert, welche für das, was sie leisten, um einen sehr geringen Preis zu haben sind.

Die Konture im allgemeinen, sowohl der ganzen Figuren als der einzelnen Teile, sind sorgfältig und treu gearbeitet; auch sind Licht und Schatten, im ganzen genommen, harmonisch genug behandelt, und der Stich tut, besonders auf lichtgrauem Papier, einen ganz guten Effekt. Diese Blätter gewähren also unstreitig einen Begriff von dem Wert der Originale in Absicht auf Erfindung, Stellung, Wurf der Falten, Charakter der Haare und der Gesichter, und wir dürfen wohl sagen, daß kein Liebhaber der Künste versäumen sollte, sich diese Langerischen Kopien anzuschaffen, selbst in dem seltenen Falle, wenn er die Originale besäße; denn auch alsdann würden ihm diese Kopien, wie eine gute Übersetzung, noch manchen Stoff zum Nachdenken geben. Wir wollen hingegen auch nicht

bergen, daß, in Vergleichung mit den Originalen, uns diese Kopien manches zu wünschen übrig lassen. Besonders bemerkt man bald, daß die Geduld und Aufmerksamkeit des Kopierenden durch alle dreizehn Blätter sich nicht gleichgeblieben ist. So ist, zum Beispiel, die Figur des Petrus mit vieler Sorgfalt, die Figur des Johannes dagegen sehr nachlässig gearbeitet, und bei genauer Prüfung findet man, daß die übrigen sich bald diesem, bald jenem an Werte nähern. Da alle Figuren bekleidet sind und der größte Kunstwert in den harmonischen, zu jedem Charakter, zu jeder Stellung passenden Gewändern liegt, so geht freilich die höchste Blüte dieser Werke verloren, wenn der Kopierende nicht überall die Falten auf das zarteste behandelt. Nicht allein die Hauptfalten der Originale sind meisterhaft gedacht, sondern von den schärfsten und kleinsten Brüchen bis zu den breitesten Verflächungen ist alles überlegt und mit dem verständigsten Grabstichel jeder Teil nach seiner Eigenschaft ausgedruckt. Die verschiedenen Abschattungen, kleine Vertiefungen, Erhöhungen, Ränder, Brüche, Säume sind alle mit einer bewundernswürdigen Kunst nicht angedeutet, sondern ausgeführt, und wenn man an diesen Blättern den strengen Fleiß und die große Reinlichkeit der Albrecht Dürerischen Arbeiten vermißt, so zeigen sie dagegen bei dem größten Kunstverstand ein so leichtes und glückliches Naturell ihrer Urheber, daß sie uns wieder unschätzbar vorkommen. In den Originalen ist keine Falte, von der wir uns nicht Rechenschaft zu geben getrauen, keine, die nicht, selbst in den schwächern Abdrücken, welche wir vor uns haben, bis zu ihrer letzten Abstufung zu verfolgen wäre. Bei den Kopien ist das nicht immer der Fall, und wir haben es nur desto mehr bedauert, da nach dem, was schon geleistet ist, es Herrn Professor Langer gar nicht an Kunstfertigkeit zu fehlen scheint, das Mehrere gleichfalls zu leisten. Nach allem diesem glauben wir mit gutem Gewissen wiederholen zu können, daß wir wünschen, diesen geschickten, auf ernsthafte Kunstwerke aufmerksamen und — welches in unserer Zeit selten zu sein scheint — Aufmerksamkeit erregenden

Künstler durch gute Auf- und Abnahme seiner gegenwärtigen Arbeit aufgemuntert zu sehen, damit er in der Folge etwa noch ein und das andere ähnliche Werk unternehmen und mit Anstrengung aller seiner Kräfte uns eine Arbeit vorlegen möge, welche wir mit einem ganz unbedingten Lobe den Liebhabern anpreisen können.

KUNST UND HANDWERK

ALLE Künste fangen von dem Notwendigen an; allein es ist nicht leicht etwas Notwendiges in unserm Besitz oder zu unserm Gebrauch, dem wir nicht zugleich eine angenehme Gestalt geben, es an einen schicklichen Platz und mit andern Dingen in ein gewisses Verhältnis setzen können. Dieses natürliche Gefühl des Gehörigen und Schicklichen, welches die ersten Versuche von Kunst hervorbringt, darf den letzten Meister nicht verlassen, welcher die höchste Stufe der Kunst besteigen will; es ist so nahe mit dem Gefühl des Möglichen und Tulichen verknüpft, und diese zusammen sind eigentlich die Base von jeder Kunst.
Allein wir sehen leider, daß von den ältesten Zeiten herauf die Menschen so wenig in den Künsten als in ihren bürgerlichen, sittlichen und religiosen Einrichtungen *natürliche* Fortschritte getan haben, vielmehr haben sich gar bald unempfundene Nachahmung, falsche Anwendung richtiger Erfahrungen, dumpfe Tradition, bequemes Herkommen der Geschlechter bemächtiget, alle Künste haben auch von diesem Einfluß mehr oder weniger gelitten, und leiden noch darunter, da unser Jahrhundert zwar in dem Intellektuellen manches aufgeklärt hat, vielleicht aber am wenigsten geschickt ist, reine Sinnlichkeit mit Intellektualität zu verbinden, wodurch ganz allein das wahre Kunstwerk hervorgebracht wird.

Wir sind überhaupt an allem reicher, was sich erben läßt, also an allen Handwerksvorteilen, an der ganzen Masse des Mechanischen; aber das, was angeboren werden muß, das unmitteilbare Talent, wodurch der Künstler sich auszeichnet, scheint in unsern Zeiten seltner zu sein. Und doch möchte ich behaupten, daß es noch so gut wie jemals existiere, daß es aber als eine sehr zarte Pflanze weder Boden noch Witterung noch Wartung finde.
Wenn man die Denkmale betrachtet, welche uns vom Altertum übrig geblieben sind, oder die Nachrichten überdenkt, welche sich davon bis auf uns erhalten haben, kann man leicht bemerken, daß alles, was die Völker, bei denen die Kunst geblühet, auch nur als Geräte besessen, ein Kunstwerk gewesen und als ein solches geziert gewesen sei.

Eine Materie erhält durch die Arbeit eines echten Künstlers einen innerlichen, ewig bleibenden Wert, anstatt daß die Form, welche durch einen mechanischen Arbeiter selbst dem kostbarsten Metall gegeben wird, immer in sich bei der besten Arbeit etwas Unbedeutendes und Gleichgültiges hat, das nur so lang erfreuen kann, als es neu ist, und hierinnen scheint mir der eigentliche Unterschied des Luxus und des Genusses eines großen Reichtums zu bestehen. Der Luxus bestehet nach meinem Begriff nicht darinnen, daß ein Reicher viele kostbare Dinge besitze, sondern daß er Dinge von der Art besitze, deren Gestalt er oft verändern muß, um sich ein augenblickliches Vergnügen und vor andern einiges Ansehen zu verschaffen. Der wahre Reichtum bestünde also in dem Besitz solcher Güter, welche man zeitlebens behalten, welche man zeitlebens genießen und an deren Genuß man sich bei immer vermehrten Kenntnissen immer mehr erfreuen könnte. Und wie Homer von einem gewissen Gürtel sagt: er sei so vortrefflich gewesen, daß der Künstler, der ihn gefertiget, zeitlebens habe feiern dürfen, ebenso könnte man von dem Besitzer des Gürtels sagen: daß er sich dessen zeitlebens habe erfreuen dürfen.

Auf diese Weise ist die Villa Borghese ein reicher, herrlicher, würdiger Palast, mehr als die ungeheure Wohnung eines Königes, in welcher wenig oder nichts sich befindet, das nicht durch den Handwerker oder Fabrikanten hervorgebracht werden könnte.

Der Prinz Borghese besitzt, was niemand neben ihm besitzen, was niemand für irgendeinen Preis sich verschaffen kann; er und die Seinigen, durch alle Generationen, werden dieselbigen Besitztümer immer mehr schätzen und genießen, je reiner ihr Sinn, je empfänglicher ihr Gefühl, je richtiger ihr Geschmack ist, und viele Tausende von guten, unterrichteten und aufgeklärten Menschen aller Nationen werden durch Jahrhunderte ebendieselben Gegenstände mit ihnen bewundern und genießen.

Dagegen hat alles, was der bloß mechanische Künstler hervorbringt, weder für ihn noch für einen andern jemals ein solches Interesse. Denn sein tausendstes Werk ist wie

das erste, und es existieret am Ende auch tausendmal. Nun kommt noch dazu, daß man in den neuern Zeiten das Maschinen- und Fabrikwesen zu dem höchsten Grad hinaufgetrieben hat und mit schönen, zierlichen, gefälligen vergänglichen Dingen durch den Handel die ganze Welt überschwemmt.

Man sieht aus diesem, daß das einzige Gegenmittel gegen den Luxus, wenn er balanciert werden könnte und sollte, die wahre Kunst und das wahr erregte Kunstgefühl sei, daß dagegen der hochgetriebene Mechanismus, das verfeinerte Handwerk- und Fabrikenwesen der Kunst ihren völligen Untergang bereite.

Man hat gesehen, worauf in den letzten zwanzig Jahren der neubelebte Anteil des Publikums an bildender Kunst im Reden, Schreiben und Kaufen hinausgegangen ist. Kluge Fabrikanten und Entrepreneurs haben die Künstler in ihren Sold genommen und durch geschickte mechanische Nachbildungen die eher befriedigten als unterrichteten Liebhaber in Kontribution gesetzt, man hat die aufkeimende Neigung des Publikums durch eine scheinbare Befriedigung abgeleitet und zugrunde gerichtet.

So tragen die Engländer mit ihrer modern-antiken Topf- und Pastenware, mit ihrer schwarz-, rot- und bunten Kunst ein ungeheures Geld aus allen Ländern, und wenn man es recht genau besiehet, hat man meist nicht mehr Befriedigung davon als von einem andern unschuldigen Porzellaingefäße, einer artigen Papiertapete oder ein paar besonderen Schnallen.

Kommt nun gar noch die große Gemäldefabrike zustande, wodurch sie, wie sie behaupten, jedes Gemälde durch ganz mechanische Operationen, wobei jedes Kind gebraucht werden könne, geschwind und wohlfeil und zur Täuschung nachahmen wollen, so werden sie freilich nur die Augen der Menge damit täuschen, aber doch immer eben dadurch den Künstlern manche Unterstützung und manche Gelegenheit sich emporzubringen rauben.

Ich schließe diese Betrachtung mit dem Wunsche, daß sie hier und da einem Einzelnen nützlich sein möge, da das Ganze mit unaufhaltsamer Gewalt forteilt.

SCHWERINS TOD

GEMALT VON FRISCH, GESTOCHEN VON BERGER

DER Tod des General Schwerins in der Schlacht bei Prag den 6. Mai 1757 hat Herrn Frisch in Berlin einen Gegenstand zu einer Komposition gegeben, welche Herr Berger in dem vorigen Jahr in Kupfer gestochen hat. Das Blatt ist ohngefähr zweiundzwanzig Pariser Zoll lang und dreizehn Zoll hoch.

Wir wünschen, daß der Künstler durch einen guten Absatz dieses Blattes aufgemuntert werde, mehr dergleichen Stücke zu geben, da leider in Deutschland ein guter Kupferstecher nur gar zu sehr seinen Fleiß auf kleine und ephemere Arbeiten zu wenden genötiget ist. Es verdient auch dieses Blatt in mehr als *einem* Sinne den Beifall des Publikums. Der Gegenstand selbst ist nicht für Preußen allein, nicht allein für Deutschland, sondern für alle gesittete Nationen anziehend, von denen man annehmen kann, daß ihnen die Begebenheiten des Siebenjährigen Krieges nicht unbekannt sind. Der Greis, der seine militärische Laufbahn so glorreich endigte und sich gleichsam selbst ein Ehrenzeichen an das Grab pflanzte, ist gewiß von vielen Tausenden bewundert, von den Edelsten einen Augenblick bedauert und länger beneidet worden.

Da der Tod eines Generals vorzustellen war, so ist es natürlich, daß die Komposition an den Tod des General Wolfes, wie ihn West vorgestellt, erinnern muß, da dieser Künstler gewissermaßen das Sujet erschöpft hat. Auch waren ihm die Umstände günstiger. Wolfe wird noch lebend vorgestellt, als er in seinen letzten Augenblicken die Nachricht des Siegs vernimmt. Das fremde Kostüm zwischen dem europäischen gibt dem Bilde Lokalität und Mannigfaltigkeit. Doch hat Herr Frisch durch die Figur eines verwundeten Husaren, welcher im Vordergrunde sitzt, und durch die Abwechselung der übrigen Kleidungen, soviel es sich tun ließ, der Komposition von dieser Seite Interesse zu geben gewußt.

Der tote General, mit dem sich einige Chirurge beschäftigen, liegt auf der Erde, die Fahne in seinem rechten Arm, Hut und Degen vor ihm; ein verwundeter Unteroffizier, ein

junger Soldat und der oben erwähnte Husar sehen mit verschiedenem Ausdruck den Toten an, an der Seite hält ein Reitknecht ein Pferd, und von hinten kommt ein Offizier herbeigesprengt. Der Hintergrund ist teils von Rauch bedeckt, teils sieht man die Stadt mit einem Teile des Angriffs.

Die Anwendung der verschiedenen Züge, welche der Grabstichel hervorbringen kann, auf die verschiedenen Gegenstände, deren sichtbare Eigenschaften als Weiche, Glätte, Rauhigkeit, Glanz, Lokalfarbe, Licht und Schatten ausgedruckt werden sollen, ist Herrn Berger glücklich gelungen, und wir wünschen, daß er dieses Talent noch künftig bei schönen und reinen Formen anzuwenden Gelegenheit finden möge. Um desto mehr wiederholen wir den anfangs geäußerten Wunsch, daß eine allgemeine gute Aufnahme dieses Blatts den Künstler zu ähnlichen und größern Unternehmungen aufmuntere.

BAUKUNST

[Fragment.]

In jeder Kunst ist schwerer, als man glaubt, zu bestimmen, was lobens- oder tadelnswert sei. Um einigermaßen eine Norm für unsere Urteile über Baukunst zu finden, mache ich folgende Deduktion und bemerke nur vorläufig, daß einiges, was ich sagen werde, allen Künsten gemein ist; um aber nicht in Zweifel zu geraten, spreche ich davon bloß bezüglich auf die Baukunst.

Die Baukunst setzt ein Material voraus, welches zu dreierlei Zwecken stufenweise angewendet werden kann.

Der Baukünstler lernt die Eigenschaften des Materials kennen und läßt sich entweder von den Eigenschaften gebieten, zum Beispiel daß der Stein bloß vertikal trägt und getragen wird, das Holz hingegen auf eine große Weite horizontal trägt: hierbei ist das gemeine Handwerk hinreichend, oder er zwingt das Material, wie den Stein durch Gewölbe, durch Klammern, den Balken durch Hangwerke, und hierzu ist schon mechanische Kenntnis und Einsicht nötig.

Wir wenden uns nun zu den drei Zwecken, diese sind: der nächste, der höhere und der höchste.

Der nächste, wenn er bloß notwendig ist, läßt sich durch eine rohe Naturpfuscherei sinnlich erreichen; wird diese Notwendigkeit mannigfaltiger, was wir nützlich nennen, so gehört schon eine Handwerksübung dazu, um ihn zu erreichen. Dieser nächste Zweck und dessen Beurteilung ist dem mehr oder weniger gebildeten Menschenverstand überlassen, das Notwendige mit Bequemlichkeit vollbringen zu können.

Soll aber das Baugeschäft den Namen einer Kunst verdienen, so muß es neben dem Notwendigen und Nützlichen auch sinnlich-harmonische Gegenstände hervorbringen. Dieses Sinnlich-Harmonische ist in jeder Kunst von eigner Art und bedingt; es kann nur innerhalb seiner Bedingung beurteilt werden. Diese Bedingungen entspringen aus dem Material, aus dem Zweck und aus der Natur des Sinns, für welchen das Ganze harmonisch sein soll.

Man sollte denken, die Baukunst als schöne Kunst arbeite allein fürs Auge; allein sie soll vorzüglich, und worauf man

am wenigsten achthat, für den Sinn der mechanischen Bewegung des menschlichen Körpers arbeiten. Wir fühlen eine angenehme Empfindung, wenn wir uns im Tanze nach gewissen Gesetzen bewegen: eine ähnliche Empfindung sollten wir bei jemand erregen können, den wir mit verbundenen Augen durch ein wohlgebautes Haus hindurch führen. Hier tritt die schwere und komplizierte Lehre von den Proportionen ein, wodurch der Charakter des Gebäudes und seiner verschiedenen Teile möglich wird.

Hier tritt nun aber bald die Betrachtung des höchsten Zweckes ein, welcher, wenn man so sagen darf, die Überbefriedigung des Sinnes sich vornimmt und einen gebildeten Geist bis zum Erstaunen und Entzücken erhebt; es kann dieses nur durch das Genie, das sich zum Herrn der übrigen Erfordernisse gemacht hätte, hervorgebracht werden; es ist dieses der poetische Teil der Baukunst, in welchem die Fiktion eigentlich wirkt. Die Baukunst ist keine nachahmende Kunst, sondern eine Kunst für sich, aber sie kann auf ihrer höchsten Stufe der Nachahmung nicht entbehren: sie überträgt die Eigenschaften eines Materials zum Schein auf das andere, wie zum Beispiel bei allen Säulenordnungen die Holzbaukunst nachgeahmt ist, sie überträgt die Eigenschaften eines Gebäudes aufs andere, wie sie zum Beispiel Säulen und Pilaster mit Mauren verbindet, sie tut es, um mannigfaltig und reich zu werden, und so schwer es hier für den Künstler ist, immer zu fühlen, ob er das Schickliche tue, so schwer ist es für den Kenner, zu urteilen, ob das Schickliche getan sei.

Diese Absonderung der verschiedenen Zwecke wird uns sowohl bei Betrachtung der verschiedenen Gebäude sehr zustatten kommen, als auch in der Geschichte der Baukunst zum Leitfaden dienen.

Solange man nur den nächsten Zweck vor Augen hatte und sich von dem Material mehr beherrschen ließ, als daß man es beherrschte, war an keine Kunst zu denken, und es ist die Frage, ob die Etrurier in diesem Sinne ehemals Baukunst gehabt haben. Solange man große Steine, wie man sie findet, in allen Gestalten und Richtungen zusammenfügt, kann noch nicht einmal der Zufall den Hand-

werker auf Symmetrie hinweisen; er wird erst eine Weile viereckte Steine in horizontaler Lage übereinander gemauert haben, bis es ihm einfällt, daß er jene aussondern, gleich und gleich zusammenbringen, sie symmetrisch legen oder wohl gar zu einerlei Maß behauen sollen.

Bei Betrachtung der Geschichte der Baukunst unter den Griechen sieht man, daß es ihr Vorteil war, daß sie sich unablässig in einem engen Kreise herumdrehten und dadurch ihren Sinn übten und verfeinerten; die dorischen Tempel von Sizilien und Großgriechenland sind alle nach *einer* Idee aufgebauet und sind doch so sehr verschieden voneinander.

Es scheint, als wenn in den frühern Zeiten der Baukunst der Begriff des Charakters, den das Gebäude haben soll, über das Maß geherrscht habe. Denn der Charakter läßt sich eigentlich durch Maß nicht ausdrucken, und wir sehen bei Ausmessungen wirklicher Gebäude, wie schwer es sei, ihre Teile auf Zahlverhältnisse zu reduzieren; es war gewiß kein Vorteil für die neuere Baukunst, als man anfing, anstatt auf den Charakter aufmerksam zu machen, die Zahlverhältnisse zu lehren, nach welchen die verschiedenen Ordnungen aufgestellt werden sollen.

Am meisten aber ist man in dem Hauptpunkte zurückgeblieben: man hat das Eigentliche der Fiktion, das Schickliche der Nachahmung selten verstanden, da man es doch am nötigsten brauchte, indem man das, was sonst nur Tempeln und öffentlichen Gebäuden angehörte, auf Privatwohnungen herübertrug, um ihnen ein herrliches Ansehn zu geben.

Man kann sagen, daß in der neuern Zeit auf diese Art eine doppelte Fiktion und zweifache Nachahmung entstanden ist, welche sowohl bei ihrer Anwendung als bei der Beurteilung Geist und Sinn erfordern.

Hierinne hat niemand den Palladio übertroffen, er hat sich in dieser Laufbahn am freiesten bewegt, und wenn er ihre Grenzen überschritt, so verzeiht man ihm doch immer, was man an ihm tadelt. Diese Lehre von der Fiktion, von ihren geistigen Gesetzen ist nötig, um gewissen Puristen zu begegnen, die auch in der Baukunst gern alles zu Prosa machen möchten....

ZUR ERINNERUNG DES STÄDELSCHEN KABINETTS

Christus und der Gichtbrüchige von Rubens.

HALBE Figuren, nicht gar Lebensgröße, gut komponiert, herrlich gemalt, ein paar Sprünge der Tafel glücklich wiederhergestellt. Christi Physiognomie gemein, der Gichtbrüchige Idee, nicht Ideal, im Halbschatten Reflex, einige gute Köpfe von Teilnehmenden und Widerwilligen, lebhafte, solide Färbung, kräftiger Effekt, Zeugnis im ganzen von einer mächtigen, aber rohen Natur.

Ein Kindskopf unter Lebensgröße.

Mit rot gefüttertem Strohhut, einem roten Kleidchen, Spitzenkragen, an einer goldnen Kette eine kleine Taube mit Brillanten besetzt. Wahrscheinlich ein Kind aus hoher Familie, das früh den Heiligengeist-Orden hatte und zum geistlichen Stande bestimmt war. Unglaublich schön und natürlich gemalt, ohne Manier, des größten Meisters würdig, zu rein, ruhig und in einem höhern Sinne geschmackvoll für Rubens, nur die Gesichtsform deutet auf eine Natur diesseits der Alpen.

Frauenporträt von Hofmann.

Eine große, schwarz gekleidete Frau mit bläßlichem Gesichte, so semiotisch als charakteristisch gemalt; es ist eine von denen länglichen Bildungen, die mit der niederländischen Gemeinde nach Frankfurt gekommen zu sein scheinen. Das Bild ist von einer großen, sanften Wahrheit und Ausführung.

Die Auferweckung Lazari.

Eine Skizze von Paolo Verones.

Ein kleines, in die Breite langes Bild, sehr klar und farbig. Die Komposition ist eingerichtet, wieder Figuren anbringen zu können, die mehr oder weniger teilnehmen, sich verwundern, gleichgültig sind bis auf die Hunde, die für sich

ihr Wesen treiben. Die malerische Hand ist dabei unendlich frei und sicher, die Figuren, Gebärden leichtbedeutend und, wie man weiß, nach der Art des Meisters, ein wenig manieriert, dabei aber sehr schön gedacht und empfunden. Die Färbung scheint am ersten Anblick konfus, bis man sich der ausgeführten Bilder dieses Meisters erinnert, da denn sowohl in den Farben überhaupt als in ihren Abstufungen und Abschattierungen einer mit den andern eine große Mannigfaltigkeit erscheint.

Madonna mit dem Kind.

Die sogenannte Zingara von Correggio, ein fürtrefflich wohlkonserviertes Bild von einer Meisterhand. Es würde sehr interessant sein zu untersuchen, in welche Zeit diese Nachbildung fallen könnte und welcher Schule sie allenfalls zuzuschreiben wäre. Der Pinsel ist äußerst gefühlt und das Ganze mit wenig Farbe von sehr guter Haltung.

Gold- und silberne Gefäße von Kalf.

Die Meisterschaft dieses Mannes in diesem Teile der Kunst zeigt sich hier in ihrem höchsten Lichte. Man muß dieses Bild sehen, um zu begreifen, in welchem Sinne die Kunst über die Natur sei und was der Geist des Menschen den Gegenständen leiht, wenn er sie mit schöpferischen Augen betrachtet. Bei mir wenigstens ists keine Frage, wenn ich die goldnen Gefäße oder das Bild zu wählen hätte, daß ich das Bild wählen würde.

Eine Landschaft von Poussin.

Ein kleines Bild, das alle Tugenden dieses trefflichen Meisters hat. Die Abstufung der fast parallelen Gründe mit wenigen Figuren und das Große, das durch ein rohes Vieles hervorgebracht ist, erregt Bewunderung.

Zwei Bettlerknaben von Murillo.

Halb Lebensgröße, die dem Anschauer ganz Lebensgröße scheinen. Der eine verzehrt eine Traube, der andere eine Wassermelone. Der Gegensatz von hohem Genuß und

Armut hat was Reizendes. Die Natur und der erste Eindruck am Wirklichen scheint mehr als Überlegung den trefflichen Künstler geleitet zu haben. Es scheint daher das Bild zugleich etwas Befriedigendes durch Wahrheit und Nachahmung und Talent, und etwas Unbefriedigendes von seiten der Kunst zu haben; es ist aber in Absicht auf Behandlung, Sinn und Ausdruck im ganzen ein höchst schätzbares Bild.

VORTEILE, DIE EIN JUNGER MALER HABEN KÖNNTE,

DER SICH ZUERST BEI EINEM BILDHAUER IN DIE LEHRE GÄBE

DER sogenannte Historienmaler hat an einem Gegenstand, den er vorstellt, mit dem Bildhauer einerlei Interesse. Er soll den Menschen kennen lernen, um ihn dereinst in interessanten Augenblicken darzustellen.

Beim Bildhauer lernt er Proportion, Anatomie und Formen, wenn er sich auch nur unter dessen Anleitung im Zeichnen übte; allein er findet auch Unterricht im Modellieren, welches ihm künftig bei seiner Kunst zum größten Nutzen sein wird. Denn wie der Maler es mit der Richtigkeit seiner Teile oft nicht so genau nimmt, so pflegt er auch nur die eine Seite der Erscheinung zu betrachten; beim Modellieren hingegen, besonders des Runden, lernt er den körperlichen Wert des Inhalts schätzen; er lernt die einzelnen Teile nicht nach dem aufsuchen, was sie scheinen, sondern nach dem, was sie sind; er wird auf die unzähligen Flächen aufmerksam, die über die Oberfläche des Körpers gleichsam ausgesäet sind und die er bei einem einfachen malerischen Lichte nicht einmal bemerken kann. Er lernt sowohl den Gliedermann drapieren und die rechten Falten aussuchen, als auch sich selbst die feststehenden Figuren von Ton modellieren, um seine Gewänder darüber zu legen und sein Bild darnach auszuführen. Er lernt die vielen Hülfsmittel kennen, die nötig sind, um etwas Gutes hervorzubringen, und eine solche Anleitung wird ihm nützen, daß er, wenn sein Genie irgend hinreicht, wahr und richtig, ja zuletzt vollendet werden kann. Denn seinen Gemälden wird die Base nicht fehlen, und wenn er von *einem* Punkte mit dem Bildhauer ausgeht, so wird er nicht, wie es öfters geschieht, sich nur desto weiter zurückfühlen, je weiter er vorwärtskommt. Besonders wird er die Richtigkeit dieser Grundsätze, vielleicht nur zu spät, einsehen, wenn ihn sein Geschick nach Rom führen sollte.

ÜBER DIE GEGENSTÄNDE DER BILDENDEN KUNST

VON der bildenden Kunst verlangt man deutliche, klare, bestimmte Darstellungen. Ob diese nun bis auf den höchsten Grad der Ausführung möglich seien, dabei kommt viel auf den Gegenstand an, und es ist also von der größten Bedeutung, was der Künstler für Gegenstände wählt und welche er zu behandeln geneigt ist.

Die vorteilhaftesten Gegenstände sind die, welche sich durch ihr sinnliches Dasein selbst bestimmen.

Die erste Gattung derselben ist die natürliche. Sie stellt die bekannten, gewöhnlichen, gemeinen Dinge, wie sie sind, obgleich schon zu einem Kunstganzen erhöht, vor. Sie sind meist physiologisch, manchmal gemein pathetisch und haben in diesem Sinne nichts Ideales, ob sie gleich als Kunstwerke in einem andern Sinne an der Idealität partizipieren müssen.

Die zweite Gattung ist die idealische selbst. Man ergreift nicht den Gegenstand, wie er in der Natur erscheint, sondern man faßt ihn auf der Höhe, wo er, von allem Gemeinen und Individuellen entkleidet, nicht durch die Bearbeitung erst ein Kunstwerk wird, sondern der Bearbeitung schon als ein vollkommen gebildeter Gegenstand entgegengeht. Jene erzeugt die Natur, diese der Geist des Menschen in der innigsten Verbindung mit der Natur; jene erhebt der Künstler durch mechanische Bearbeitung zu einer gewissen Würde, bei dieser ist alle mechanische Behandlung kaum fähig, ihre Würde auszudrücken. In Darstellung jener haben es die Niederländer, in Darstellung dieser die Griechen zur höchsten Vollkommenheit gebracht. Diese letzten sind auch entweder physiologisch oder hoch pathetisch.

Das Erfordernis dieser ganzen Klasse ist, daß sie sich beim ersten Anschauen sowohl im ganzen als in ihren Teilen selbst erkläre; von jenen gibt gedachte Schule unendliche Beispiele, von diesen sei ein Jupiter, ein Laokoon genannt.

Nun kann es aber einen gewissen Kreis, einen Zyklus von Gegenständen geben, die zusammen gleichsam einen mystischen Gegenstand ausmachen, wie die neun Musen mit dem Apoll, Niobe mit ihren Töchtern. Hier erscheinen die mancherlei Modifikationen einer Eigenschaft oder eines Affekts und schließen sich nach einer glücklichen Verkettung wieder in sich selbst zusammen.

Die Gegenstände, von denen wir bisher gesprochen, sind wohl von allen die vollkommensten, indem die der zweiten Gattung in ihrer Vollendung mit der ersten koinzidieren.

Nun gibt es aber Gegenstände, die an und für sich nicht verständlich oder nicht interessant sein würden, wenn sie nicht durch eine Folge verbunden und erklärt würden; es kann aber dies eine Folge von Handlungen sein, wie zum Beispiel die Taten des Herkules, oder von Teilen einer Handlung, wie zum Beispiel eines Bacchanals. So hat auch Julius Roman einen Truppenmarsch zu Begleitung Kaiser Siegesmunds in einer langen Friese ausgeführt. Auf der rechten Einsicht der Behandlung dieser Gattung ruht die ganze Kunst des Basreliefs.

Sowie nun eine einzelne Handlung aus einer solchen Folge, wenn sie bekannt genug ist, vorgestellt werden kann, wie zum Beispiel irgendeine Tat des Herkules auf einer Gemme, so werden auch nicht mit Unrecht solche Gegenstände gewählt, die durch Fabel oder Geschichte allgemein bekannt sind; zwar erreichen sie nie den Wert der ersten, doch kann man den Künstler, der mit gehöriger Vorsicht zu Werke geht, hierin nicht schelten.

Ob nun gleich bei allen Kunstarbeiten der Gegenstand niemals allein, sondern insofern er behandelt ist, betrachtet werden kann, so läßt sich doch von denen drei bisher beschriebenen Gattungen sagen, daß sie hauptsächlich bezüglich auf das Objekt betrachtet sind. Bei den folgenden wird mehr die Behandlung und der Geist des Behandelnden in Betracht gezogen, und so werden die Gegenstände denn bestimmt:

Durch *tiefes* Gefühl, das, wenn es rein und natürlich ist, mit den besten und höchsten Gegenständen koinzidieren

und sie allenfalls symbolisch machen wird. Die auf diese Weise dargestellten Gegenstände scheinen bloß für sich zu stehen und sind doch wieder im Tiefsten bedeutend, und das wegen des Idealen, das immer eine Allgemeinheit mit sich führt. Wenn das Symbolische außer der Darstellung noch etwas bezeugt, so wird es immer auf indirekte Weise geschehen.

Das tiefe Gefühl aber kann an Schwärmerei grenzen und mystische Gegenstände aufsuchen; von dieser Art sind die meisten Vorstellungen der katholischen Religion, die auch wieder gewissermaßen ihren allgemeinen großen Zirkel haben. Es gibt darunter aber auch zufällige Bilder, wenn zum Beispiel mehrere Patrone einer Stadt oder Familie zusammengebracht werden; doch kann man diese Art unter die Gelegenheitswerke rechnen, obgleich auch sie durch Ausführung hoch erhoben werden können, wie die heilige Cäcilie von Raffael zeigt.

Aber auch das *flache* Gefühl macht Ansprüche an Kunst. Daher entspringen die sentimentalen Bilder, deren unsere Zeit so unzählige hervorbringt durch eine falsche Verbindung des Sittlich-Schönen und der Mittel einer darstellenden Kunst; man möchte sagen, daß die Künstler und Liebhaber dieser Art eigentlich recht ökonomisch sind.

Nun gibt es auch Kunstwerke, die durch Verstand, Witz, Galanterie brillieren, wohin wir auch alle allegorischen rechnen; von diesen läßt sich am wenigsten Gutes erwarten, weil sie gleichfalls das Interesse an der Darstellung selbst zerstören und den Geist gleichsam in sich selbst zurücktreiben und seinen Augen das, was wirklich dargestellt ist, entziehen. Das Allegorische unterscheidet sich vom Symbolischen, daß dieses indirekt, jenes direkt bezeichnet.

Nun gibt es auch noch eine falsche Anwendung der Poesie auf bildende Kunst. Der bildende Künstler soll dichten, aber nicht poetisieren, das heißt: nicht wie der Dichter, der bei seinen Arbeiten eigentlich die Einbildungskraft rege machen muß, bei sinnlicher Darstellung auch für die Einbildungskraft arbeiten. Die

meisten Arbeiten von Heinrich Füeßli sündigen von dieser Seite.

Doch sind die drei vorstehenden Gattungen kaum so tadelnswert als eine letzte, die wir der neusten Zeit schuldig sind: es ist nämlich der Versuch, die höchsten Abstraktionen in sinnlicher Darstellung wieder zu verkörpern.

GUTACHTEN ÜBER DIE AUSBILDUNG EINES JUNGEN MALERS

DER junge Jagemann zeigt in den Zeichnungen, welche er von Wien eingesandt und auf der diesjährigen Ausstellung [1798] hiesiger fürstlicher Zeichenschule zu sehen waren, eine sehr glückliche Anlage zur Kunst überhaupt und besonders zum Gefälligen und Zarten in der Ausführung. Ein großes Blatt mit vier Kindern, auf grau Papier mit weißer und brauner Kreide gezeichnet, nach Maurer, und ein anderes, mit Sepia getuscht, nach einem Gemälde von Domenichino, nehmen sich vorzüglich gut aus; in der letztern ist sogar der Charakter des Meisters glücklich erhalten worden, und man darf darum mit Grund hoffen, daß Jagemann bei fortgesetztem Fleiß und Eifer einst ein vortrefflicher Künstler werde.

Um zu diesem Zwecke zu gelangen, ist der beste Rat, den man ihm geben kann, dieser, daß er sich nunmehr zu den ernstern Studien wende, sich Kenntnisse in der Anatomie und Perspektive erwerbe, um mit ihrer Hülfe zur Richtigkeit des Umrisses und zur Schönheit in den Formen zu gelangen. Es ist ihm daher wesentlich notwendig, viel nach antiken Statuen, oder guten Abgüssen derselben, zu zeichnen; diese Zeichnungen sind als bloße Übungsstücke zu betrachten, man fordert nicht von denselben, daß sie große Wirkung tun oder durch glatte Ausführung dem Auge schmeicheln. Genug, wenn nur der Umriß verstanden, Form und Proportion genau in acht genommen sind. Zu dergleichen Zeichnungen möchte es wohl besser sein, den Kontur, bedächtlich, mit der Feder zu ziehen und leicht zu tuschen, als mit weißer und schwarzer Kreide auf graues Papier zu zeichnen; denn die erste Manier läßt nichts Unbestimmtes zu, alles muß verständlich und deutlich gemacht werden, da hingegen bei der letzten manches ohnbemerkt, zweideutig bleiben kann. Sollte zur Abwechslung in ebender Rücksicht auch manchmal nach Gemälden gezeichnet werden, so sind dazu Vorbilder von Meistern zu wählen, die besonders wegen der Reinheit,

Schönheit und Deutlichkeit der Formen bekannt sind. Ohne Zweifel enthält die kaiserliche Galerie gute alte Gemälde aus der florentinischen und römischen Schule, welche Jagemann hiezu benutzen kann.

Ein junger Künstler, der des mechanischen Teils der Ausführung im Zeichnen schon mächtig ist (und Jagemann scheint in diesem Falle zu sein), würde sich nicht ohne Nutzen auch einige Zeit mit plastischen Arbeiten beschäftigen. Die Verschlingungen der Muskeln, ihre Gestalt, das Heraus- und Hereintreten derselben wird dadurch deutlicher und leichter gefaßt, ein Maler muß ohnehin seine Figuren, wenn er sie richtig zeichnen will, als rund denken, und je bekannter er mit dem Verfahren des Bildhauers ist, je leichter wird ihm solches werden. Überdem erwirbt er sich dadurch die Bequemlichkeit, die nötigen Modelle in Ton oder Wachs, welche allenfalls für seine Bilder erforderlich sind, selbst verfertigen zu können. Ein verständiger Maler wird gewiß mancherlei Vorteile daraus zu ziehen wissen, denn er findet nicht überall einen geschickten und dienstfertigen Bildhauer, der ihm aushilft, und oft ist es auch einem solchen nicht leicht, sich ganz in den Sinn und das Bedürfnis des andern zu fügen, und doch kommt, wegen dem Wurf der Gewänder und wegen dem Akzidentellen in der Beleuchtung, gar viel auf die genau passende Richtung dieser Modelle an. Wer sie selbst zu machen weiß, wird sich ihrer auch zur Anordnung mit Nutzen bedienen.

Um die Behandlung der Farben zu erlernen, wird der praktische Unterricht eines geübten, guten Malers erforderlich. Es sind dabei so manche Handgriffe zu beobachten, deren man, sich selbst überlassen, entweder erst spät oder gar niemals kundig wird.

In allen Dingen, welche in das Fach der Behandlung einschlagen, ist es ratsam, ja notwendig, daß der junge Künstler seiner Neigung entgegenarbeite. Führt ihn diese zum Leichten, Weichen und Sanften, bemühe er sich aus allen Kräften um Genauigkeit und Strenge; zeigt er einen Hang zum Harten und Bestimmten und Mühsamen, so muß er, um nicht in Härte und Ängstlichkeit zu verfallen,

Vorbilder von leichter, gefälliger, sanfter Manier aufsuchen. Es wäre zwar irrig gehandelt, wenn man die Natur und Neigung überwältigen wollte, aber es ist wohlgetan, wenn man sie zügelt und weislich beschränkt.

Im Kolorit muß sich der junge studierende Künstler bemühen, die Grundsätze zu erforschen, nach welchen die größten Meister gehandelt haben, und muß zu diesem Endzweck einige ihrer besten und wohlerhaltensten Werke mit Aufmerksamkeit kopieren und alsdann das, was er gefaßt hat, in seinen eignen Arbeiten wieder anzuwenden suchen; denn bloß durch Kopieren und Nachahmen, sei es auch selbst Tizian und Paul Veronese, ist noch keiner ein guter Koloriste geworden; man muß aber ihrer Spur folgen, sich ihrer Methode nähern, die Natur studieren und nachahmen, wie diese großen Meister sie studiert und nachgeahmt haben.

Dieses ist ohngefähr der Inbegriff dessen, was einem jungen Künstler von schönen Talenten, in Jagemanns Lage, in Absicht seiner Studien zu raten ist. Dieser Rat leidet auch selbst dann keine Abänderung, wenn er entschlossen sein sollte, sich ausschließlich aufs Bildnismalen zu legen. Man irrt sich gewaltig, wenn man glaubt, Geschicht- und Bildnismalerei seien verschiedene Künste und machten daher auch ein verschiedenes Studium notwendig. Dem Bildnismaler liegen zwar weniger Pflichten ob, indem er eingeschränktere Bilder malt; aber er übernimmt es, den Menschen und seinen Charakter abzubilden, und deswegen muß er die menschliche Figur und was zur Darstellung derselben gehört ernst und gründlich studieren. Die größten Maler im historischen Fache haben Bildnisse gemalt, und diese muß man sich in allen ihren Teilen zum Muster nehmen. Wer sich nicht vorsetzt, das Höchste zu erstreben, sondern sich zur Nachahmung des bloß Guten bequemt, wird mittelmäßig bleiben, denn der Nachahmer bleibt immer eine Stufe unter seinem Vorbild stehen; aber das höchste Ziel ist die Nachahmung der Natur, nach Zwecken der Kunst, und dazu muß man sich durch das Studium der Werke der großen Meister geschickt machen.

ÜBER STRENGE URTEILE

NICHTS ist dem Dilettantism mehr entgegen als feste Grundsätze und strenge Anwendung derselben.

Die Geschmackskritik, wodurch wir genötigt werden sollen, uns etwas gefallen oder mißfallen zu lassen, ist selten völlig stringent, weil Gefallen und Mißfallen selbst mächtiger bleibt als irgendein Grundsatz.

Grundsätze aber, aus denen man herleitet, was der Künstler zu tun habe, führen schon mehr Gewicht bei sich, weil alsbald erprobt werden kann, inwiefern sie praktisch auslangend sind, obgleich auch bei der Anwendung manches Schwanken vorkommen möchte.

Möchten daher unsere Leser niemals vergessen, daß wir mit Künstlern sprechen; dem Freund, dem Liebhaber der Künste, besonders dem, der sammelt und bezahlt, wird es immer unvorschreiblich freibleiben, zu loben, zu schätzen, sich zuzueignen, was ihm persönlich am meisten behagt; nur verlange er nicht, daß wir einstimmen sollen, ja er zürne nicht, wenn wir ihm den Künstler manchmal zu rauben und auf andere Wege zu lenken vorhaben sollten.

Es tritt noch ein Fall, besonders bei der Dichtkunst, ein: Wir haben manchen ältern Schriften einen gewissen Grad unserer Bildung zu verdanken, wir erinnern uns aus der Jugend noch des guten und glücklichen Eindrucks, den ein solches Werk auf uns machte, wir halten es noch für gut, wenn sich auch schon unser Geschmack gebessert hat, ein gewisses frommes Vorurteil bleibt uns wie für alte Lehrer für Gegenstände früher Verehrung. Wahr ists, daß jeder, der, ohne auf einen höhern, allgemeinern Standpunkt sich erhoben zu haben, wenn er über solche Gegenstände scherzt oder sie wohl gar verachtet, einen innern Vorwurf seines Gewissens fühlt; ein zartes Gemüt rechnet sich solche Regungen als eine Impietät an. Daher ist es nicht zu verwundern, wenn man sein Gewissen auch gleichsam zu dem Gewissen anderer machen will. Man kann in Deutschland oft bemerken, daß derjenige, der

einen sogenannten Lieblingsschriftsteller der Nation strenge tadelt, immer wegen eines bösen Herzens in Argwohn steht, wenn auch seine Grundsätze und Argumente die Güte seines Kopfs ziemlich in Sicherheit setzen.

Wir sehen voraus, daß wir auch manchmal in den Fall kommen werden, daß ein Liebling der Menge nicht gerade auch unser Liebling sei, und wollen die deshalb unvermeidlichen Vorwürfe gern über uns ergehen lassen; nur werden wir manchmal erinnern, daß wir nur mit dem Künstler sprechen und diesem Anlaß geben möchten, das Bestmöglichste sich selbst und andern zur Freude hervorzubringen; indessen mag sich das Publikum ja an unsere Urteile nicht kehren, lieben und verwerfen, wie es der Tag mit sich bringt. Scheint doch, wenn man theoretische Aussprüche anhören soll, die Überzeugung ziemlich allgemein zu sein, und bei uns ist sie vollkommen, daß kein neues Kunstwerk, das gegen die Muster der Alten gestellt und nach Grundsätzen, die sich aus diesen entwickeln lassen, beurteilt würde, völlig bestehen könne; ebenso allgemein ist angenommen, daß ein Künstler am besten fährt, der sich mit Genie, Geist und Kraft an die Alten fest anzuschließen und sich nach ihnen zu bilden weiß, und doch ist keine Frage, daß die besten Werke der Alten in glücklicher Übersetzung dem lebenden Publico allgemein nicht so wohl behagen können als Werke gleichzeitiger Künstler. Aus diesem Widerspruch entsteht ein Widerstreit des Praktischen und Theoretischen, in welchem der arbeitende Künstler hin und wider geworfen wird; ihm in diesem Falle soviel als möglich beizustehen, halten wir für Beruf und Pflicht und behaupten, vielleicht mit einigem Anschein der Paradoxie, daß gerade dem Künstler nicht gefallen dürfe, was dem Publico gefällt. So wenig der Pädagog sich nach den augenblicklichen Einfällen der Kinder, der Arzt nach der Sehnsucht und den Grillen des Patienten, der Richter sich um die Leidenschaften der Parteien zu kümmern hat, ebensowenig sieht der wahre Künstler das Gefallen als den Zweck seiner Arbeit an; er meint es wie jene genannte Männer

so gut er nur kann mit denen, für die er arbeitet, aber er meint es noch besser mit sich selbst, mit einer Idee, die ihm vorschwebt, mit einem fernen Ziele, das er sich steckt und zu dem er andere lieber mit ihrer Unzufriedenheit hinreißen mag, als daß er sich mit ihnen auf halbem Wege lagerte.

EINLEITUNG

[in Goethes Zeitschrift "Propyläen". Ersten Bandes erstes Stück.]

DER Jüngling, wenn Natur und Kunst ihn anziehen, glaubt mit einem lebhaften Streben bald in das innerste Heiligtum zu dringen; der Mann bemerkt nach langem Umherwandeln, daß er sich noch immer in den Vorhöfen befinde.

Eine solche Betrachtung hat unsern Titel veranlaßt. Stufe, Tor, Eingang, Vorhalle, der Raum zwischen dem Innern und Äußern, zwischen dem Heiligen und Gemeinen kann nur die Stelle sein, auf der wir uns mit unsern Freunden gewöhnlich aufhalten werden.

Will jemand noch besonders bei dem Worte "Propyläen" sich jener Gebäude erinnern, durch die man zur atheniensischen Burg, zum Tempel der Minerva gelangte, so ist auch dies nicht gegen unsere Absicht; nur daß man uns nicht die Anmaßung zutraue, als gedächten wir ein solches Werk der Kunst und Pracht hier selbst aufzuführen. Unter dem Namen des Orts verstehe man das, was daselbst allenfalls hätte geschehen können: man erwarte Gespräche, Unterhaltungen, die vielleicht nicht unwürdig jenes Platzes gewesen wären.

Werden nicht Denker, Gelehrte, Künstler angelockt, sich in ihren besten Stunden in jene Gegenden zu versetzen? unter einem Volke wenigstens in der Einbildungskraft zu wohnen, dem eine Vollkommenheit, die wir wünschen und nie erreichen, natürlich war, bei dem in einer Folge von Zeit und Leben sich eine Bildung in schöner und stetiger Reihe entwickelt, die bei uns nur als Stückwerk vorübergehend erscheint?

Welche neuere Nation verdankt nicht den Griechen ihre Kunstbildung? und, in gewissen Fächern, welche mehr als die deutsche?

So viel zur Entschuldigung des symbolischen Titels, wenn sie ja nötig sein sollte. Er stehe uns zur Erinnerung, daß wir uns so wenig als möglich vom klassischen Boden entfernen, er erleichtere durch seine Kürze und Bedeutsamkeit die Nachfrage der Kunstfreunde, die wir durch gegen-

wärtiges Werk zu interessieren gedenken, das Bemerkungen und Betrachtungen harmonisch verbundner Freunde über Natur und Kunst enthalten soll.

Derjenige, der zum Künstler berufen ist, wird auf alles um sich her lebhaft achtgeben, die Gegenstände und ihre Teile werden seine Aufmerksamkeit an sich ziehen, und indem er praktischen Gebrauch von solchen Erfahrungen macht, wird er sich nach und nach üben, immer schärfer zu bemerken; er wird in seiner frühern Zeit alles so viel möglich zu eignem Gebrauch verwenden, später wird er sich auch andern gerne mitteilen. So gedenken auch wir manches, was wir für nützlich und angenehm halten, was unter mancherlei Umständen von uns seit mehrern Jahren aufgezeichnet worden, unsern Lesern vorzulegen und zu erzählen.

Allein wer bescheidet sich nicht gern, daß reine Bemerkungen seltner sind, als man glaubt? Wir vermischen so schnell unsere Empfindungen, unsere Meinung, unser Urteil mit dem, was wir erfahren, daß wir in dem ruhigen Zustande des Beobachters nicht lange verharren, sondern bald Betrachtungen anstellen, auf die wir kein größer Gewicht legen dürfen, als insofern wir uns auf die Natur und Ausbildung unsers Geistes einigermaßen verlassen möchten.

Was uns hierin eine stärkere Zuversicht zu geben vermag, ist die Harmonie, in der wir mit mehreren stehen, ist die Erfahrung, daß wir nicht allein, sondern gemeinschaftlich denken und wirken. Die zweifelhafte Sorge, unsere Vorstellungsart möchte uns nur allein angehören, die uns so oft überfällt, wenn andere gerade das Gegenteil von unserer Überzeugung aussprechen, wird erst gemildert, ja aufgehoben, wenn wir uns in mehreren wiederfinden; dann fahren wir erst mit Sicherheit fort, uns in dem Besitze solcher Grundsätze zu erfreuen, die eine lange Erfahrung uns und andern nach und nach bewährt hat.

Wenn mehrere vereint auf diese Weise zusammen leben, daß sie sich Freunde nennen dürfen, indem sie ein gleiches Interesse haben, sich fortschreitend auszubilden, und auf nahverwandte Zwecke losgehen, dann werden sie gewiß

sein, daß sie sich auf den vielfachsten Wegen wiederbegegnen und daß selbst eine Richtung, die sie voneinander zu entfernen schien, sie doch bald wieder glücklich zusammenführen wird.

Wer hat nicht erfahren, welche Vorteile in solchen Fällen das Gespräch gewährt! Allein es ist vorübergehend, und indem die Resultate einer wechselseitigen Ausbildung unauslöschlich bleiben, geht die Erinnerung der Mittel verloren, durch welche man dazu gelangt ist.

Ein Briefwechsel bewahrt schon besser die Stufen eines freundschaftlichen Fortschrittes: jeder Moment des Wachstums ist fixiert, und wenn das Erreichte uns eine beruhigende Empfindung gibt, so ist ein Blick rückwärts auf das Werden belehrend, indem er uns zugleich ein künftiges, unablässiges Fortschreiten hoffen läßt.

Kurze Aufsätze, in die man von Zeit zu Zeit seine Gedanken, seine Überzeugungen und Wünsche niederlegt, um sich nach einiger Zeit wieder mit sich selbst zu unterhalten, sind auch ein schönes Hülfsmittel eigner und fremder Bildung, deren keines versäumt werden darf, wenn man die Kürze der dem Leben zugemeßnen Zeit und die vielen Hindernisse bedenkt, die einer jeden Ausführung im Wege stehen.

Daß hier besonders von einem Ideenwechsel solcher Freunde die Rede sei, die sich im allgemeinern zu Künsten und Wissenschaften auszubilden streben, versteht sich von selbst, obgleich ein Welt- und Geschäftsleben auch eines solchen Vorteils nicht ermangeln sollte.

Bei Künsten und Wissenschaften aber ist nicht allein eine solche engere Verbindung, sondern auch das Verhältnis zu dem Publikum ebenso günstig, als es ein Bedürfnis wird. Was man irgend Allgemeines denkt oder leistet, gehört der Welt an, und das, was sie von den Bemühungen der einzelnen nutzen kann, bringt sie auch selbst zur Reife. Der Wunsch nach Beifall, welchen der Schriftsteller fühlt, ist ein Trieb, den ihm die Natur eingepflanzt hat, um ihn zu etwas Höherem anzulocken; er glaubt den Kranz schon erreicht zu haben, und wird bald gewahr, daß eine mühsamere Ausbildung jeder an-

gebornen Fähigkeit nötig ist, um die öffentliche Gunst festzuhalten, die wohl auch durch Glück und Zufall auf kurze Momente erlangt werden kann.

So bedeutend ist für den Schriftsteller in einer frühern Zeit sein Verhältnis zum Publikum, und selbst in spätern Tagen kann er es nicht entbehren. So wenig er auch bestimmt sein mag, andere zu belehren, so wünscht er doch sich denen mitzuteilen, die er sich gleichgesinnt weiß, deren Anzahl aber in der Breite der Welt zerstreut ist; er wünscht sein Verhältnis zu den ältesten Freunden dadurch wieder anzuknüpfen, mit neuen es fortzusetzen und in der letzten Generation sich wieder andere für seine übrige Lebenszeit zu gewinnen. Er wünscht der Jugend die Umwege zu ersparen, auf denen er sich selbst verirrte, und, indem er die Vorteile der gegenwärtigen Zeit bemerkt und nützt, das Andenken verdienstlicher früherer Bemühungen zu erhalten.

In diesem ernsten Sinne verband sich eine kleine Gesellschaft; eine heitere Stimmung möge unsere Unternehmungen begleiten, und wohin wir gelangen, mag die Zeit lehren.

Die Aufsätze, welche wir vorzulegen gedenken, werden, ob sie gleich von mehrern verfaßt sind, in Hauptpunkten hoffentlich niemals miteinander in Widerspruch stehen, wenn auch die Denkart der Verfasser nicht völlig die gleiche sein sollte. Kein Mensch betrachtet die Welt ganz wie der andere, und verschiedene Charaktere werden oft *einen* Grundsatz, den sie sämtlich anerkennen, verschieden anwenden. Ja, der Mensch ist sich in seinen Anschauungen und Urteilen nicht immer selbst gleich: frühere Überzeugungen müssen spätern weichen. Möge immerhin das Einzelne, was man denkt und äußert, nicht alle Proben aushalten, wenn man nur auf seinem Wege gegen sich selbst und gegen andre wahr bleibt!

So sehr nun auch die Verfasser untereinander und mit einem großen Teil des Publikums in Harmonie zu stehen wünschen und hoffen, so dürfen sie sich doch nicht verbergen, daß ihnen von verschiedenen Seiten mancher Mißton entgegenklingen wird. Sie haben dies um so mehr

zu erwarten, als sie von den herrschenden Meinungen in mehr als *einem* Punkte abweichen. Weit entfernt, die Denkart irgendeines Dritten meistern oder verändern zu wollen, werden sie ihre eigne Meinung fest aussprechen und, wie es die Umstände geben, einer Fehde ausweichen oder sie aufnehmen, im ganzen aber immer auf *einem* Bekenntnisse halten und besonders diejenigen Bedingungen, die ihnen zu Bildung eines Künstlers unerläßlich scheinen, oft genug wiederholen. Wem um die Sache zu tun ist, der muß Partei zu nehmen wissen, sonst verdient er nirgends zu wirken.

Wenn wir nun Bemerkungen und Betrachtungen über Natur vorzulegen versprechen, so müssen wir zugleich anzeigen, daß es besonders solche sein werden, die sich zunächst auf bildende Kunst sowie auf Kunst überhaupt, dann aber auch auf allgemeine Bildung des Künstlers beziehen.

Die vornehmste Forderung, die an den Künstler gemacht wird, bleibt immer die: daß er sich an die Natur halten, sie studieren, sie nachbilden, etwas, das ihren Erscheinungen ähnlich ist, hervorbringen solle.

Wie groß, ja wie ungeheuer diese Anforderung sei, wird nicht immer bedacht, und der wahre Künstler selbst erfährt es nur bei fortschreitender Bildung. Die Natur ist von der Kunst durch eine ungeheure Kluft getrennt, welche das Genie selbst ohne äußere Hülfsmittel zu überschreiten nicht vermag.

Alles, was wir um uns her gewahr werden, ist nur roher Stoff, und wenn sich das schon selten genug ereignet, daß ein Künstler durch Instinkt und Geschmack, durch Übung und Versuche dahin gelangt, daß er den Dingen ihre äußere schöne Seite abzugewinnen, aus dem vorhandenen Guten das Beste auszuwählen und wenigstens einen gefälligen Schein hervorzubringen lernt, so ist es, besonders in der neuern Zeit, noch viel seltner, daß ein Künstler sowohl in die Tiefe der Gegenstände als in die Tiefe seines eignen Gemüts zu dringen vermag, um in seinen Werken nicht bloß etwas leicht und oberflächlich Wirkendes, sondern, wetteifernd mit der Natur, etwas Geistig-

Organisches hervorzubringen und seinem Kunstwerk einen solchen Gehalt, eine solche Form zu geben, wodurch es natürlich zugleich und übernatürlich erscheint.

Der Mensch ist der höchste, ja der eigentliche Gegenstand bildender Kunst! Um ihn zu verstehen, um sich aus dem Labyrinthe seines Baues herauszuwickeln, ist eine allgemeine Kenntnis der organischen Natur unerläßlich. Auch von den unorganischen Körpern, sowie von allgemeinen Naturwirkungen, besonders wenn sie, wie zum Beispiel Ton und Farbe, zum Kunstgebrauch anwendbar sind, sollte der Künstler sich theoretisch belehren; allein welchen weiten Umweg müßte er machen, wenn er sich aus der Schule des Zergliederers, des Naturbeschreibers, des Naturlehrers dasjenige mühsam aussuchen sollte, was zu seinem Zwecke dient! Ja es ist die Frage, ob er dort gerade das, was ihm das Wichtigste sein muß, finden würde. Jene Männer haben ganz andere Bedürfnisse ihrer eigentlichen Schüler zu befriedigen, als daß sie an das eingeschränkte, besondere Bedürfnis des Künstlers denken sollten. Deshalb ist unsere Absicht, hier ins Mittel zu treten und, wenn wir gleich nicht voraussehen, die nötige Arbeit selbst vollenden zu können, dennoch teils im ganzen eine Übersicht zu geben, teils im einzelnen die Ausführung einzuleiten.

Die menschliche Gestalt kann nicht bloß durch das Beschauen ihrer Oberfläche begriffen werden; man muß ihr Inneres entblößen, ihre Teile sondern, die Verbindungen derselben bemerken, die Verschiedenheiten kennen, sich von Wirkung und Gegenwirkung unterrichten, das Verborgne, Ruhende, das Fundament der Erscheinung sich einprägen, wenn man dasjenige wirklich schauen und nachahmen will, was sich als ein schönes, ungetrenntes Ganze in lebendigen Wellen vor unserm Auge bewegt. Der Blick auf die Oberfläche eines lebendigen Wesens verwirrt den Beobachter, und man darf wohl hier, wie in andern Fällen, den wahren Spruch anbringen: Was man weiß, sieht man erst! Denn wie derjenige, der ein kurzes Gesicht hat, einen Gegenstand besser sieht, von dem er sich wieder entfernt, als einen, dem er sich erst

nähert, weil ihm das geistige Gesicht nunmehr zu Hülfe kommt, so liegt eigentlich in der Kenntnis die Vollendung des Anschauens.

Wie gut bildet ein Kenner der Naturgeschichte, der zugleich Zeichner ist, die Gegenstände nach, indem er das Wichtige und Bedeutende der Teile, woraus der Charakter des Ganzen entspringt, einsieht und den Nachdruck darauf legt!

So wie nun eine genauere Kenntnis der einzelnen Teile menschlicher Gestalt, die er zuletzt wieder als ein Ganzes betrachten muß, den Künstler äußerst fördert, so ist auch ein Überblick, ein Seitenblick über und auf verwandte Gegenstände höchst nützlich, vorausgesetzt, daß der Künstler fähig ist, sich zu Ideen zu erheben und die nahe Verwandtschaft entfernt scheinender Dinge zu fassen.

Die vergleichende Anatomie hat einen allgemeinen Begriff über organische Naturen vorbereitet; sie führt uns von Gestalt zu Gestalten, und indem wir nah oder fern verwandte Naturen betrachten, erheben wir uns über sie alle, um ihre Eigenschaften in einem idealen Bilde zu erblicken.

Halten wir dasselbe fest, so finden wir erst, daß unsere Aufmerksamkeit bei Beobachtung der Gegenstände eine bestimmte Richtung nimmt, daß abgesonderte Kenntnisse durch Vergleichung leichter gewonnen und festgehalten werden und daß wir zuletzt beim Kunstgebrauche nur dann mit der Natur wetteifern können, wenn wir die Art, wie sie bei Bildung ihrer Werke verfährt, ihr wenigstens einigermaßen abgelernt haben.

Muntern wir ferner den Künstler auf, auch von unorganischen Naturen einige Kenntnis zu nehmen, so können wir es um so eher tun, als man sich gegenwärtig von dem Mineralreich bequem und schnell unterrichtet. Der Maler bedarf einige Kenntnis der Steine, um sie charakteristisch nachzuahmen, der Bildhauer und Baumeister, um sie zu nutzen; der Steinschneider kann eine Kenntnis der Edelsteine nicht entbehren, der Kenner und Liebhaber wird gleichfalls darnach streben.

Haben wir nun zuletzt dem Künstler geraten, sich von

allgemeinen Naturwirkungen einen Begriff zu machen, um diejenigen kennen zu lernen, die ihn besonders interessieren, teils um sich nach mehr Seiten auszubilden, teils um das, was ihn betrifft, besser zu verstehen, so wollen wir auch über diesen bedeutenden Punkt noch einiges hinzufügen.

Bisher konnte der Maler die Lehre des Physikers von den Farben nur anstaunen, ohne daraus einigen Vorteil zu ziehen; das natürliche Gefühl des Künstlers aber, eine fortdauernde Übung, eine praktische Notwendigkeit führte ihn auf einen eignen Weg: er fühlte die lebhaften Gegensätze, durch deren Vereinigung die Harmonie der Farben entsteht, er bezeichnete gewisse Eigenschaften derselben durch annähernde Empfindungen, er hatte warme und kalte Farben, Farben, die eine Nähe, andere, die eine Ferne ausdrücken, und was dergleichen Bezeichnungen mehr sind, durch welche er diese Phänomene den allgemeinsten Naturgesetzen auf seine Weise näher brachte. Vielleicht bestätigt sich die Vermutung, daß die farbigen Naturwirkungen, so gut als die magnetischen, elektrischen und andere, auf einem Wechselverhältnis, einer Polarität, oder wie man die Erscheinungen des Zwiefachen, ja Mehrfachen in einer entschiedenen Einheit nennen mag, beruhen.

Diese Lehre umständlich und für den Künstler faßlich vorzulegen, werden wir uns zur Pflicht machen, und wir können um so mehr hoffen, hierin etwas zu tun, das ihm willkommen sei, als wir nur dasjenige, was er bisher aus Instinkt getan, auszulegen und auf Grundsätze zurückzuführen bemüht sein werden.

So viel von dem, was wir zuerst in Absicht auf Natur mitzuteilen hoffen. Und nun das Notwendigste in Absicht auf Kunst.

Da die Einrichtung des gegenwärtigen Werks von der Art ist, daß wir einzelne Abhandlungen, ja dieselben sogar teilweise, vorlegen werden, dabei aber unser Wunsch ist, nicht ein Ganzes zu zerstücken, sondern aus mannigfaltigen Teilen endlich ein Ganzes zusammenzusetzen, so wird es nötig sein, baldmöglichst allgemein und summarisch das-

jenige vorzulegen, worüber der Leser nach und nach im einzelnen unsere Ausarbeitungen erhalten wird. Daher wird uns zunächst ein Aufsatz über bildende Kunst beschäftigen, worin die bekannten Rubriken nach unserer Vorstellungsart und Methode vorgetragen werden sollen. Dabei werden wir vorzüglich darauf bedacht sein, die Wichtigkeit eines jeden Teils der Kunst vor Augen zu stellen und zu zeigen, daß der Künstler keinen derselben zu vernachlässigen habe, wie es leider so oft geschehen ist und geschieht.

Wir betrachteten vorhin die Natur als die Schatzkammer der Stoffe im allgemeinen; nun gelangen wir aber an den wichtigen Punkt, wo sich zeigt, wie die Kunst ihre Stoffe sich selbst näher zubereite.

Indem der Künstler irgendeinen Gegenstand der Natur ergreift, so gehört dieser schon nicht mehr der Natur an, ja man kann sagen, daß der Künstler ihn in diesem Augenblicke erschaffe, indem er ihm das Bedeutende, Charakteristische, Interessante abgewinnt oder vielmehr erst den höhern Wert hineinlegt.

Auf diese Weise werden der menschlichen Gestalt die schönern Proportionen, die edlern Formen, die höhern Charaktere gleichsam erst aufgedrungen, der Kreis der Regelmäßigkeit, Vollkommenheit, Bedeutsamkeit und Vollendung wird gezogen, in welchem die Natur ihr Bestes gerne niederlegt, wenn sie übrigens, in ihrer großen Breite, leicht in Häßlichkeit ausartet und sich ins Gleichgültige verliert.

Ebendasselbe gilt von zusammengesetzten Kunstwerken, ihrem Gegenstand und Inhalt, die Aufgabe sei Fabel oder Geschichte.

Wohl dem Künstler, der sich bei Unternehmung des Werkes nicht vergreift! der das Kunstgemäße zu wählen oder vielmehr dasselbe zu bestimmen versteht!

Wer in den zerstreuten Mythen, in der weitläufigen Geschichte, um sich eine Aufgabe zu suchen, ängstlich herumirrt, mit Gelehrsamkeit bedeutend oder allegorisch interessant sein will, der wird in der Hälfte seiner Arbeit oft bei unerwarteten Hindernissen stocken oder nach Voll-

endung derselben seinen schönsten Zweck verfehlen. Wer zu den Sinnen nicht klar spricht, redet auch nicht rein zum Gemüt, und wir achten diesen Punkt so wichtig, daß wir gleich zu Anfang eine ausführlichere Abhandlung darüber einrücken.

Ist nun der Gegenstand glücklich gefunden oder erfunden, dann tritt die Behandlung ein, die wir in die geistige, sinnliche und mechanische einteilen möchten.

Die geistige arbeitet den Gegenstand in seinem innern Zusammenhange aus, sie findet die untergeordneten Motive, und wenn sich bei der Wahl des Gegenstandes überhaupt die Tiefe des künstlerischen Genies beurteilen läßt, so kann man an der Entdeckung der Motive seine Breite, seinen Reichtum, seine Fülle und Liebenswürdigkeit erkennen.

Die sinnliche Behandlung würden wir diejenige nennen, wodurch das Werk durchaus dem Sinne faßlich, angenehm, erfreulich und durch einen milden Reiz unentbehrlich wird.

Die mechanische zuletzt wäre diejenige, die durch irgendein körperliches Organ auf bestimmte Stoffe wirkt und so der Arbeit ihr Dasein, ihre Wirklichkeit verschafft.

Indem wir nun auf solche Art dem Künstler nützlich zu sein hoffen und lebhaft wünschen, daß er sich manches Rates, mancher Vorschläge bei seinen Arbeiten bedienen möge, so dringt sich uns leider die bedenkliche Betrachtung auf, daß jedes Unternehmen, sowie jeder Mensch, von seinem Zeitalter ebensowohl leide, als man davon gelegentlich Vorteil zu ziehen im Fall ist, und wir können bei uns selbst die Frage nicht ganz ablehnen, welche Aufnahme wir denn wohl finden möchten?

Alles ist einem ewigen Wechsel unterworfen, und da gewisse Dinge nicht nebeneinander bestehen können, verdrängen sie einander. So geht es mit Kenntnissen, mit Anleitungen zu gewissen Übungen, mit Vorstellungsarten und Maximen. Die Zwecke der Menschen bleiben ziemlich immer dieselben: man will jetzt noch ein guter Künstler und Dichter sein oder werden wie vor Jahrhunderten; die Mittel aber, wodurch man zu dem Zwecke gelangt, sind

nicht jedem klar, und warum sollte man leugnen, daß nichts angenehmer wäre, als wenn man einen großen Vorsatz spielend ausführen könnte?

Natürlicherweise hat das Publikum auf die Kunst großen Einfluß, indem es für seinen Beifall, für sein Geld ein Werk verlangt, das ihm gefalle, ein Werk, das unmittelbar zu genießen sei, und meistens wird sich der Künstler gern darnach bequemen. Denn er ist ja auch ein Teil des Publikums, auch er ist in gleichen Jahren und Tagen gebildet, auch er fühlt die gleichen Bedürfnisse, er drängt sich in derselbigen Richtung, und so bewegt er sich glücklich mit der Menge fort, die ihn trägt und die er belebt.

Wir sehen auf diese Weise ganze Nationen, ganze Zeitalter von ihren Künstlern entzückt, sowie der Künstler sich in seiner Nation, in seinem Zeitalter bespiegelt, ohne daß beide nur den mindesten Argwohn hätten, ihr Weg könnte vielleicht nicht der rechte, ihr Geschmack wenigstens einseitig, ihre Kunst auf dem Rückwege und ihr Vordringen nach der falschen Seite gerichtet sein.

Anstatt uns hierüber ins Allgemeinere zu verbreiten, machen wir hier eine Bemerkung, die sich besonders auf bildende Kunst bezieht.

Dem deutschen Künstler, sowie überhaupt jedem neuen und nordischen, ist es schwer, ja beinahe unmöglich, von dem Formlosen zur Gestalt überzugehen und, wenn er auch bis dahin durchgedrungen wäre, sich dabei zu erhalten.

Jeder Künstler, der eine Zeitlang in Italien gelebt hat, frage sich, ob nicht die Gegenwart der besten Werke alter und neuer Kunst in ihm das unablässige Streben erregt habe, die menschliche Gestalt in ihren Proportionen, Formen, Charakteren zu studieren und nachzubilden, sich in der Ausführung allen Fleiß und Mühe zu geben, um sich jenen Kunstwerken, die ganz auf sich selbst ruhen, zu nähern, um ein Werk hervorzubringen, das, indem es das sinnliche Anschauen befriedigt, den Geist in seine höchsten Regionen erhebt. Er gestehe aber auch, daß er nach seiner Zurückkunft nach und nach von jenem Streben heruntersinken müsse, weil er wenig Personen findet, die das Gebildete eigentlich sehen, genießen, und denken

wollen, sondern meist nur solche, die ein Werk obenhin ansehen, dabei etwas Beliebiges denken und nach ihrer Art etwas dabei empfinden und genießen wollen.

Das schlechteste Bild kann zur Empfindung und zur Einbildungskraft sprechen, indem es sie in Bewegung setzt, los und frei macht und sich selbst überläßt; das beste Kunstwerk spricht auch zur Empfindung, aber eine höhere Sprache, die man freilich verstehen muß: es fesselt die Gefühle und die Einbildungskraft, es nimmt uns unsre Willkür, wir können mit dem Vollkommenen nicht schalten und walten, wie wir wollen, wir sind genötigt, uns ihm hinzugeben, um uns selbst von ihm, erhöht und verbessert, wiederzuerhalten.

Daß dieses keine Träume sind, werden wir nach und nach im einzelnen so deutlich als möglich zu zeigen suchen. Besonders werden wir auf einen Widerspruch aufmerksam machen, in welchen sich die Neuern so oft verwickeln: sie nennen die Alten ihre Lehrer, sie gestehen jenen Werken eine unerreichbare Vortrefflichkeit zu und entfernen sich in Theorie und Praxis doch von den Maximen, die jene beständig ausübten.

Indem wir nun von diesem wichtigen Punkte ausgehen und oft wieder auf denselben zurückkehren werden, so finden wir noch andere, davon noch einiges zu erwähnen ist.

Eines der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalles der Kunst ist die Vermischung der verschiedenen Arten derselben.

Die Künste selbst, sowie ihre Arten, sind untereinander verwandt, sie haben eine gewisse Neigung, sich zu vereinigen, ja sich ineinander zu verlieren; aber eben darin besteht die Pflicht, das Verdienst, die Würde des echten Künstlers, daß er das Kunstfach, in welchem er arbeitet, von andern abzusondern, jede Kunst und Kunstart auf sich selbst zu stellen und sie aufs möglichste zu isolieren wisse.

Man hat bemerkt, daß alle bildende Kunst zur Malerei, alle Poesie zum Drama strebe, und es kann uns diese Erfahrung künftig zu wichtigen Betrachtungen Anlaß geben.

Der echte, gesetzgebende Künstler strebt nach Kunst-

wahrheit, der gesetzlose, der einem blinden Trieb folgt, nach Naturwirklichkeit; durch jenen wird die Kunst zum höchsten Gipfel, durch diesen auf ihre niedrigste Stufe gebracht.

So wie mit dem Allgemeinen der Kunst, ebenso verhält es sich auch mit den Arten derselben. Der Bildhauer muß anders denken und empfinden als der Maler, ja er muß anders zu Werke gehen, wenn er ein halb erhobenes Werk, als wenn er ein rundes hervorbringen will. Indem man die flach erhobenen Werke immer höher und höher machte, dann Teile, dann Figuren ablöste, zuletzt Gebäude und Landschaften anbrachte und so halb Malerei, halb Puppenspiel darstellte, ging man immer abwärts in der wahren Kunst, und leider haben treffliche Künstler der neuern Zeit ihren Weg auf diese Weise genommen.

Wenn wir nun künftig solche Maximen, die wir für die rechten halten, aussprechen werden, wünschten wir, daß sie, wie sie aus den Kunstwerken gezogen sind, von dem Künstler praktisch geprüft werden. Wie selten kann man mit dem andern über einen Grundsatz theoretisch einig werden! Hingegen was anwendbar, was brauchbar sei, ist viel geschwinder entschieden. Wie oft sieht man Künstler bei der Wahl ihrer Gegenstände, bei der für ihre Kunst passenden Zusammensetzung im allgemeinen, bei der Anordnung im besondern, sowie den Maler bei der Wahl der Farben in Verlegenheit! Dann ist es Zeit, einen Grundsatz zu prüfen, dann wird die Frage leichter zu entscheiden sein: ob wir durch ihn den großen Mustern und allem, was wir an ihnen schätzen und lieben, näher kommen, oder ob er uns in der empirischen Verwirrung einer nicht genug durchdachten Erfahrung stecken läßt.

Gelten nun dergleichen Maximen zur Bildung des Künstlers, zur Leitung desselben in mancher Verlegenheit, so werden sie auch bei Entwicklung, Schätzung und Beurteilung alter und neuer Kunstwerke dienen und wieder wechselsweise aus der Betrachtung derselben entstehen. Ja, es ist um so nötiger, sich auch hier daran zu halten, weil, ohnerachtet der allgemein gepriesnen Vorzüge des Altertums, dennoch unter den Neuern sowohl einzelne

Menschen als ganze Nationen oft eben das verkennen, worin der höchste Vorzug jener Werke liegt.

Eine genaue Prüfung derselben wird uns am meisten für diesem Übel bewahren. Deshalb sei hier nur ein Beispiel aufgestellt, wie es dem Liebhaber in der plastischen Kunst zu gehen pflegt, damit etwa deutlich werde, wie notwendig eine genaue Kritik der ältern sowohl als der neuern Kunstwerke sei, wenn sie einigermaßen Nutzen bringen soll.

Auf jeden, der ein zwar ungeübtes, aber für das Schöne empfängliches Auge hat, wird ein stumpfer, unvollkommner Gipsabguß eines trefflichen alten Werks noch immer eine große Wirkung tun; denn in einer solchen Nachbildung bleibt doch immer die Idee, die Einfalt und Größe der Form, genug, das Allgemeinste noch übrig, so viel, als man mit schlechten Augen allenfalls in der Ferne gewahr werden könnte.

Man kann bemerken, daß oft eine lebhafte Neigung zur Kunst durch solche ganz unvollkommene Nachbildungen entzündet wird. Allein die Wirkung ist dem Gegenstande gleich: es wird mehr ein dunkles, unbestimmtes Gefühl erregt, als daß eigentlich der Gegenstand in seinem Wert und in seiner Würde solchen angehenden Kunstfreunden erscheinen sollte. Solche sind es, die gewöhnlich den Grundsatz äußern, daß eine allzu genaue kritische Untersuchung den Genuß zerstöre; solche sind es, die sich gegen eine Würdigung des Einzelnen zu sträuben und zu wehren pflegen.

Wenn ihnen aber nach und nach, bei weiterer Erfahrung und Übung, ein scharfer Abguß statt eines stumpfen, ein Original statt eines Abgusses vorgelegt wird, dann wächst mit der Einsicht auch das Vergnügen, und so steigt es, wenn Originale selbst, wenn vollkommene Originale ihnen endlich bekannt werden.

Gern läßt man sich in die Labyrinthe genauer Betrachtungen ein, wenn das Einzelne sowie das Ganze vollkommen ist, ja man lernt einsehen, daß man das Vortreffliche nur in dem Maße kennen lernt, insofern man das Mangelhafte einzusehen imstande ist. Die Restauration von den ursprünglichen Teilen, die Kopie von dem Original zu unter-

scheiden, in dem kleinsten Fragmente noch die zerstörte Herrlichkeit des Ganzen zu schauen, wird der Genuß des vollendeten Kenners, und es ist ein großer Unterschied, ein stumpfes Ganze mit dunklem Sinne oder ein vollendetes mit hellem Sinne zu beschauen und zu fassen.

Wer sich mit irgendeiner Kenntnis abgibt, soll nach dem Höchsten streben! Es ist mit der Einsicht viel anders als mit der Ausübung, denn im Praktischen muß sich jeder bald bescheiden, daß ihm nur ein gewisses Maß von Kräften zugeteilt sei; zur Kenntnis, zur Einsicht aber sind weit mehrere Menschen fähig, ja man kann wohl sagen, ein jeder, der sich selbst verleugnen, sich den Gegenständen unterordnen kann, der nicht mit einem starren, beschränkten Eigensinn sich und seine kleinliche Einseitigkeit in die höchsten Werke der Natur und Kunst überzutragen strebt.

Um von Kunstwerken, eigentlich und mit wahrem Nutzen für sich und andere, zu sprechen, sollte es freilich nur in Gegenwart derselben geschehen. Alles kommt aufs Anschauen an, es kommt darauf an, daß bei dem Wort, wodurch man ein Kunstwerk zu erläutern hofft, das Bestimmteste gedacht werde, weil sonst gar nichts gedacht wird.

Daher geschieht es so oft, daß derjenige, der über Kunstwerke schreibt, bloß im allgemeinen verweilt, wodurch wohl Ideen und Empfindungen erregt werden, ja allen Lesern, nur demjenigen nicht genuggetan wird, der mit dem Buche in der Hand vor das Kunstwerk hintritt.

Aber ebendeswegen werden wir in mehrern Abhandlungen vielleicht in dem Falle sein, das Verlangen der Leser mehr zu reizen als zu befriedigen; denn es ist nichts natürlicher, als daß sie ein vortreffliches Kunstwerk, das genau zergliedert wird, sogleich vor Augen zu haben wünschen, um das Ganze, von dem die Rede ist, zu genießen und, was die Teile betrifft, die Meinung, die sie vernehmen, ihrem Urteil zu unterwerfen.

Indem nun aber die Verfasser für diejenigen zu arbeiten denken, welche die Werke teils gesehen haben, teils künftig sehen werden, so hoffen sie für solche, die sich in keinem der beiden Fälle befinden, dennoch das Mögliche zu tun.

Wir werden der Nachbildungen erwähnen, anzeigen, wo Abgüsse von alten Kunstwerken, alte Kunstwerke selbst besonders den Deutschen sich näher befinden, und so echter Liebhaberei und Kunstkenntnis, soviel an uns liegt, zu begegnen suchen.

Denn nur auf dem höchsten und genausten Begriff von Kunst kann eine Kunstgeschichte beruhen; nur wenn man das Vortrefflichste kennt, was der Mensch hervorzubringen imstande war, kann der psychologisch-chronologische Gang dargestellt werden, den man in der Kunst, sowie in andern Fächern, nahm, wo erst eine beschränkte Tätigkeit in einer trocknen, ja traurigen Nachahmung des Unbedeutenden sowie des Bedeutenden verweilte, sich darauf ein lieblicheres, gemütlicheres Gefühl gegen die Natur entwickelte, dann, begleitet von Kenntnis, Regelmäßigkeit, Ernst und Strenge, unter günstigen Umständen, die Kunst bis zum Höchsten hinaufstieg, wo es denn zuletzt dem glücklichen Genie, das sich von allen diesen Hülfsmitteln umgeben fand, möglich ward, das Reizende, Vollendete hervorzubringen.

Leider aber erregen Kunstwerke, die mit solcher Leichtigkeit sich aussprechen, die dem Menschen ein bequemes Gefühl seiner selbst, die ihm Heiterkeit und Freiheit einflößen, bei dem nachstrebenden Künstler den Begriff, daß auch das Hervorbringen bequem sei. Da der Gipfel dessen, was Kunst und Genie darstellen, eine leichte Erscheinung ist, so werden die Nachkommenden gereizt, sichs leicht zu machen und auf den Schein zu arbeiten.

So verliert die Kunst sich nach und nach von ihrer Höhe herunter, im ganzen so wie im einzelnen. Wenn wir uns aber hievon einen anschaulichen Begriff bilden wollen, so müssen wir ins Einzelne des Einzelnen hinabsteigen, welches nicht immer eine angenehme und reizende Beschäftigung ist, wofür aber der sichere Blick über das Ganze nach und nach reichlich entschädigt.

Wenn uns nun die Erfahrung bei Betrachtung der alten und mittlern Kunstwerke gewisse Maximen bewährt hat, so bedürfen wir ihrer am meisten bei Beurteilung der neuen und neusten Arbeiten; denn da bei Würdigung

lebender oder kurz verstorbener Künstler so leicht persönliche Verhältnisse, Liebe und Haß der Einzelnen, Neigung und Abneigung der Menge sich einmischen, so brauchen wir Grundsätze um so nötiger, um über unsere Zeitgenossen ein Urteil zu äußern. Die Untersuchung kann alsdann sogleich auf doppelte Weise angestellt werden. Der Einfluß der Willkür wird vermindert, die Frage vor einen höhern Gerichtshof gebracht. Man kann den Grundsatz selbst sowie dessen Anwendung prüfen, und wenn man sich auch nicht vereinigen sollte, so kann der streitige Punkt doch sicher und deutlich bezeichnet werden.

Besonders wünschten wir, daß der lebende Künstler, bei dessen Arbeiten wir vielleicht einiges zu erinnern fänden, unsere Urteile auf diese Weise bedächtig prüfte. Denn jeder, der diesen Namen verdient, ist zu unserer Zeit genötigt, sich aus Arbeit und eignem Nachdenken wo nicht eine Theorie, doch einen gewissen Inbegriff theoretischer Hausmittel zu bilden, bei deren Gebrauch er sich in mancherlei Fällen ganz leidlich befindet; man wird aber oft bemerken, daß er auf diesem Wege sich solche Maximen als Gesetze aufstellt, die seinem Talent, seiner Neigung und Bequemlichkeit gemäß sind. Er unterliegt einem allgemeinen menschlichen Schicksal. Wie viele handeln nicht in andern Fächern auf ebendiese Weise! Aber wir bilden uns nicht, wenn wir das, was in uns liegt, nur mit Leichtigkeit und Bequemlichkeit in Bewegung setzen. Jeder Künstler, wie jeder Mensch, ist nur ein einzelnes Wesen und wird nur immer auf *eine* Seite hängen. Deswegen hat der Mensch auch das, was seiner Natur entgegengesetzt ist, theoretisch und praktisch, insofern es ihm möglich wird, in sich aufzunehmen. Der Leichte sehe nach Ernst und Strenge sich um, der Strenge habe ein leichtes und bequemes Wesen vor Augen, der Starke die Lieblichkeit, der Liebliche die Stärke, und jeder wird seine eigne Natur nur desto mehr ausbilden, je mehr er sich von ihr zu entfernen scheint. Jede Kunst verlangt den ganzen Menschen, der höchstmögliche Grad derselben die ganze Menschheit.

Die Ausübung der bildenden Kunst ist mechanisch, und

die Bildung des Künstlers fängt in seiner frühsten Jugend mit Recht vom Mechanischen an; seine übrige Erziehung hingegen ist oft vernachlässigt, da sie doch weit sorgfältiger sein sollte als die Bildung anderer, welche Gelegenheit haben, aus dem Leben selbst Vorteil zu ziehen. Die Gesellschaft macht einen rohen Menschen bald höflich, ein geschäftiges Leben den offensten vorsichtig; literarische Arbeiten, welche durch den Druck vor ein großes Publikum kommen, finden überall Widerstand und Zurechtweisung; nur der bildende Künstler allein ist meist auf eine einsame Werkstatt beschränkt, er hat fast nur mit dem zu tun, der seine Arbeit bestellt und bezahlt, mit einem Publikum, das oft nur gewissen krankhaften Eindrücken folgt, mit Kennern, die ihn unruhig machen, und mit Marktrufern, welche jedes Neue mit solchen Lob- und Preisformeln empfangen, durch die das Vortrefflichste schon hinlänglich geehrt wäre.

Doch es wird Zeit, diese Einleitung zu schließen, damit sie nicht, anstatt dem Werke bloß voranzugehen, ihm vorlaufe und vorgreife. Wir haben bisher wenigstens den Punkt bezeichnet, von welchem wir auszugehen gedenken; wie weit wir uns verbreiten können und werden, muß sich erst nach und nach entwickeln. Theorie und Kritik der Dichtkunst wird uns hoffentlich bald beschäftigen; was uns das Leben überhaupt, was uns Reisen, ja was uns die Begebenheiten des Tags anbieten, soll nicht ausgeschlossen sein, und so sei denn noch zuletzt von einer wichtigen Angelegenheit des Augenblicks gesprochen.

Für die Bildung des Künstlers, für den Genuß des Kunstfreundes war es von jeher von der größten Bedeutung, an welchem Orte sich Kunstwerke befanden. Es war eine Zeit, in der sie, geringere Dislokationen abgerechnet, meistens an Ort und Stelle blieben; nun aber hat sich eine große Veränderung zugetragen, welche für die Kunst, im ganzen sowohl als im besondern, wichtige Folgen haben wird.

Man hat vielleicht jetzo mehr Ursache als jemals, Italien als einen großen Kunstkörper zu betrachten, wie er vor kurzem noch bestand. Ist es möglich, davon eine Über-

sicht zu geben, so wird sich alsdann erst zeigen, was die Welt in diesem Augenblicke verliert, da so viele Teile von diesem großen und alten Ganzen abgerissen wurden.

Was in dem Akt des Abreißens selbst zugrunde gegangen, wird wohl ewig ein Geheimnis bleiben; allein eine Darstellung jenes neuen Kunstkörpers, der sich in Paris bildet, wird in einigen Jahren möglich werden. Die Methode, wie ein Künstler und Kunstliebhaber Frankreich und Italien zu nutzen hat, wird sich angeben lassen, sowie dabei noch eine wichtige und schöne Frage zu erörtern ist: was andere Nationen, besonders Deutschland und England, tun sollten, um in dieser Zeit der Zerstreuung und des Verlustes mit einem wahren, weltbürgerlichen Sinne, der vielleicht nirgends reiner als bei Künsten und Wissenschaften stattfinden kann, die mannigfaltigen Kunstschätze, die bei ihnen zerstreut niedergelegt sind, allgemein brauchbar zu machen und einen idealen Kunstkörper bilden zu helfen, der uns mit der Zeit für das, was uns der gegenwärtige Augenblick zerreißt, wo nicht entreißt, vielleicht glücklich zu entschädigen vermöchte.

So viel im allgemeinen von der Absicht eines Werkes, dem wir recht viel ernsthafte und wohlwollende Teilnehmer wünschen.

ÜBER LAOKOON

[Propyläen. Ersten Bandes erstes Stück.]

EIN echtes Kunstwerk bleibt, wie ein Naturwerk, für unsern Verstand immer unendlich: es wird angeschaut, empfunden, es wirkt; es kann aber nicht eigentlich erkannt, viel weniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden. Was also hier über Laokoon gesagt ist, hat keineswegs die Anmaßung, diesen Gegenstand zu erschöpfen, es ist mehr bei Gelegenheit dieses trefflichen Kunstwerks als über dasselbe geschrieben. Möge dieses bald wieder so aufgestellt sein, daß jeder Liebhaber sich daran freuen und darüber nach seiner Art reden könne!

Wenn man von einem trefflichen Kunstwerke sprechen will, so ist es fast nötig, von der ganzen Kunst zu reden, denn es enthält sie ganz, und jeder kann, soviel in seinen Kräften steht, auch das Allgemeine aus einem solchen besondern Fall entwickeln; deswegen sei hier auch etwas Allgemeines vorausgeschickt.

Alle hohe Kunstwerke stellen die menschliche Natur dar, die bildenden Künste beschäftigen sich besonders mit dem menschlichen Körper; wir reden gegenwärtig nur von diesen. Die Kunst hat viele Stufen, auf jeder derselben können vorzügliche Künstler erscheinen, ein vollkommenes Kunstwerk aber begreift alle Eigenschaften, die sonst nur einzeln ausgeteilt sind.

Die höchsten Kunstwerke, die wir kennen, zeigen uns:

Lebendige, hochorganisierte Naturen. Man erwartet vor allem Kenntnis des menschlichen Körpers in seinen Teilen, Maßen, innern und äußern Zwecken, Formen und Bewegungen im allgemeinen.

Charaktere. Kenntnis des Abweichens dieser Teile in Gestalt und Wirkung. Eigenschaften sondern sich ab und stellen sich einzeln dar; hierdurch entstehen die Charaktere, und es können die verschiedenen Kunstwerke dadurch in ein bedeutendes Verhältnis gegeneinander gebracht werden, sowie auch, wenn ein Werk zusammengesetzt ist, seine Teile sich bedeutend gegeneinander verhalten können. Der Gegenstand ist:

In Ruhe oder Bewegung. Ein Werk oder seine Teile können entweder für sich bestehend, ruhig ihr bloßes Dasein anzeigend, oder auch bewegt, wirkend, leidenschaftlich ausdrucksvoll dargestellt werden.

Ideal. Um hierzu zu gelangen, bedarf der Künstler eines tiefen, gründlichen, ausdauernden Sinnes, zu dem aber noch ein hoher Sinn sich gesellen muß, um den Gegenstand in seinem ganzen Umfange zu übersehen, den höchsten darzustellenden Moment zu finden und ihn also aus seiner beschränkten Wirklichkeit herauszuheben und ihm in einer idealen Welt Maß, Grenze, Realität und Würde zu geben.

Anmut. Der Gegenstand aber und die Art, ihn vorzustellen, sind den sinnlichen Kunstgesetzen unterworfen, nämlich der Ordnung, Faßlichkeit, Symmetrie, Gegenstellung etc, wodurch er für das Auge schön, das heißt anmutig wird.

Schönheit. Ferner ist er dem Gesetz der geistigen Schönheit unterworfen, die durch das Maß entsteht, welchem der zur Darstellung oder Hervorbringung des Schönen gebildete Mensch alles, sogar die Extreme zu unterwerfen weiß.

Nachdem ich die Bedingungen, welche wir von einem hohen Kunstwerke fodern, zum voraus angegeben habe, so kann ich mit wenigen Worten viel sagen, wenn ich behaupte, daß unsere Gruppe sie alle erfüllt, ja daß man sie aus derselben allein entwickeln könne.

Man wird mir den Beweis erlassen, daß sie Kenntnis des menschlichen Körpers, daß sie das Charakteristische an demselben sowie Ausdruck und Leidenschaft zeige. Wie hoch und ideal der Gegenstand gefaßt sei, wird sich aus dem Folgenden ergeben; daß man das Werk schön nennen müsse, wird wohl niemand bezweifeln, welcher das Maß erkennt, womit das Extrem eines physischen und geistigen Leidens hier dargestellt ist.

Hingegen wird manchem paradox scheinen, wenn ich behaupte, daß diese Gruppe auch zugleich *anmutig* sei. Hierüber also nur einige Worte.

Jedes Kunstwerk muß sich als ein solches anzeigen, und

das kann es allein durch das, was wir sinnliche Schönheit oder Anmut nennen. Die Alten, weit entfernt von dem modernen Wahne, daß ein Kunstwerk dem Scheine nach wieder ein Naturwerk werden müsse, bezeichneten ihre Kunstwerke als solche durch gewählte Ordnung der Teile; sie erleichterten dem Auge die Einsicht in die Verhältnisse durch Symmetrie, und so ward ein verwickeltes Werk faßlich. Durch ebendiese Symmetrie und durch Gegenstellungen wurden in leisen Abweichungen die höchsten Kontraste möglich. Die Sorgfalt der Künstler, mannigfaltige Massen gegeneinander zu stellen, besonders die Extremitäten der Körper bei Gruppen gegeneinander in eine regelmäßige Lage zu bringen, war äußerst überlegt und glücklich, so daß ein jedes Kunstwerk, wenn man auch von dem Inhalt abstrahiert, wenn man in der Entfernung auch nur die allgemeinsten Umrisse sieht, noch immer dem Auge als ein Zierat erscheint. Die alten Vasen geben uns hundert Beispiele einer solchen anmutigen Gruppierung, und es würde vielleicht möglich sein, stufenweise von der ruhigsten Vasengruppe bis zu der höchst bewegten des Laokoons die schönsten Beispiele einer symmetrisch künstlichen, den Augen gefälligen Zusammensetzung darzulegen. Ich getraue mir daher nochmals zu wiederholen: daß die Gruppe des Laokoons, neben allen übrigen anerkannten Verdiensten, zugleich ein Muster sei von Symmetrie und Mannigfaltigkeit, von Ruhe und Bewegung, von Gegensätzen und Stufengängen, die sich zusammen, teils sinnlich, teils geistig, dem Beschauer darbieten, bei dem hohen Pathos der Vorstellung eine angenehme Empfindung erregen und den Sturm der Leiden und Leidenschaft durch Anmut und Schönheit mildern.

Es ist ein großer Vorteil für ein Kunstwerk, wenn es selbständig, wenn es geschlossen ist. Ein ruhiger Gegenstand zeigt sich bloß in seinem Dasein, er ist also durch und in sich selbst geschlossen. Ein Jupiter mit einem Donnerkeil im Schoß, eine Juno, die auf ihrer Majestät und Frauenwürde ruht, eine in sich versenkte Minerva sind Gegenstände, die gleichsam nach außen keine Beziehung haben; sie ruhen auf und in sich und sind die ersten,

liebsten Gegenstände der Bildhauerkunst. Aber in dem herrlichen Zirkel des mythischen Kunstkreises, in welchem diese einzelnen selbständigen Naturen stehen und ruhen, gibt es kleinere Zirkel, wo die einzelnen Gestalten in bezug auf andere gedacht und gearbeitet sind; zum Exempel die neun Musen, mit ihrem Führer Apoll, ist jede für sich gedacht und ausgeführt, aber in dem ganzen mannigfaltigen Chor wird sie noch interessanter. Geht die Kunst zum Leidenschaftlich-Bedeutenden über, so kann sie wieder auf dieselbe Weise handeln; sie stellt uns entweder einen Kreis von Gestalten dar, die untereinander einen leidenschaftlichen Bezug haben, wie Niobe mit ihren Kindern, verfolgt von Apoll und Diana, oder sie zeigt uns in *einem* Werke die Bewegung zugleich mit ihrer Ursache. Wir gedenken hier nur des anmutigen Knaben, der sich den Dorn aus dem Fuße zieht, der Ringer, zweier Gruppen von Faunen und Nymphen in Dresden und der bewegten herrlichen Gruppe des Laokoons.

Die Bildhauerkunst wird mit Recht so hoch gehalten, weil sie die Darstellung auf ihren höchsten Gipfel bringen kann und muß, weil sie den Menschen von allem, was ihm nicht wesentlich ist, entblößt. So ist auch bei dieser Gruppe *Laokoon* ein bloßer Name; von seiner Priesterschaft, von seinem trojanisch-nationellen, von allem poetischen und mythologischen Beiwesen haben ihn die Künstler entkleidet, er ist nichts von allem, wozu ihn die Fabel macht: es ist ein Vater mit zwei Söhnen, in Gefahr, zwei gefährlichen Tieren unterzuliegen. So sind auch hier keine göttergesandte, sondern bloß natürliche Schlangen, mächtig genug, einige Menschen zu überwältigen, aber keineswegs, weder in ihrer Gestalt noch Handlung, außerordentliche, rächende, strafende Wesen. Ihrer Natur gemäß schleichen sie heran, umschlingen, schnüren zusammen, und die eine beißt erst, gereizt. Sollte ich diese Gruppe, wenn mir keine weitere Deutung derselben bekannt wäre, erklären, so würde ich sie eine tragische Idylle nennen: ein Vater schlief neben seinen beiden Söhnen, sie wurden von Schlangen umwunden und streben nun, erwachend, sich aus dem lebendigen Netze loszureißen.

Äußerst wichtig ist dieses Kunstwerk durch die Darstellung des Moments. Wenn ein Werk der bildenden Kunst sich wirklich vor dem Auge bewegen soll, so muß ein vorübergehender Moment gewählt sein: kurz vorher darf kein Teil des Ganzen sich in dieser Lage befunden haben, kurz hernach muß jeder Teil genötigt sein, diese Lage zu verlassen; dadurch wird das Werk Millionen Anschauern immer wieder neu lebendig sein.

Um die Intention des Laokoons recht zu fassen, stelle man sich, in gehöriger Entfernung, mit geschloßnen Augen davor; man öffne sie und schließe sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehen, man wird fürchten, indem man die Augen wieder öffnet, die ganze Gruppe verändert zu finden. Ich möchte sagen: wie sie jetzt dasteht, ist sie ein fixierter Blitz, eine Welle, versteinert im Augenblicke, da sie gegen das Ufer anströmt. Dieselbe Wirkung entsteht, wenn man die Gruppe nachts bei der Fackel sieht.

Der Zustand der drei Figuren ist mit der höchsten Weisheit stufenweise dargestellt. Der älteste Sohn ist nur an den Extremitäten verstrickt, der zweite öfters umwunden, besonders ist ihm die Brust zusammengeschnürt. Durch die Bewegung des rechten Arms sucht er sich Luft zu machen, mit der Linken drängt er sanft den Kopf der Schlange zurück, um sie abzuhalten, daß sie nicht noch einen Ring um die Brust ziehe; sie ist im Begriff, unter der Hand wegzuschlüpfen, *keineswegs aber beißt sie.* Der Vater hingegen will sich und die Kinder von diesen Umstrickungen mit Gewalt befreien, er preßt die andere Schlange, und diese, gereizt, beißt ihn in die Hüfte.

Um die Stellung des Vaters sowohl im ganzen als nach allen Teilen des Körpers zu erklären, scheint es mir am vorteilhaftesten, das augenblickliche Gefühl der Wunde als die Hauptursache der ganzen Bewegung anzugeben. Die Schlange hat nicht gebissen, sondern sie beißt, und zwar in den weichen Teil des Körpers, über und etwas hinter der Hüfte. Die Stellung des restaurierten Kopfes der Schlange hat den eigentlichen Biß nie recht angegeben; glücklicherweise haben sich noch die Reste der

beiden Kinnladen an dem hintern Teil der Statue erhalten. Wenn nur nicht diese höchst wichtigen Spuren bei der jetzigen traurigen Veränderung auch verloren gehen! Die Schlange bringt dem unglücklichen Manne eine Wunde an dem Teile bei, wo der Mensch gegen jeden Reiz sehr empfindlich ist, wo sogar ein geringer Kitzel jene Bewegung hervorbringt, welche wir hier durch die Wunde bewirkt sehen: der Körper flieht auf die entgegengesetzte Seite, der Leib zieht sich ein, die Schulter drängt sich herunter, die Brust tritt hervor, der Kopf senkt sich nach der berührten Seite. Da sich nun noch in den Füßen, die gefesselt, und in den Armen, die ringend sind, der Überrest der vorhergehenden Situation oder Handlung zeigt, so entsteht eine Zusammenwirkung von Streben und Fliehen, von Wirken und Leiden, von Anstrengen und Nachgeben, die vielleicht unter keiner andern Bedingung möglich wäre. Man verliert sich in Erstaunen über die Weisheit der Künstler, wenn man versucht, den Biß an einer andern Stelle anzubringen: die ganze Gebärde würde verändert sein, und auf keine Weise ist sie schicklicher denklich. Es ist also dieses ein Hauptsatz: der Künstler hat uns eine sinnliche Wirkung dargestellt, er zeigt uns auch die sinnliche Ursache. Der Punkt des Bisses, ich wiederhole es, bestimmt die gegenwärtigen Bewegungen der Glieder: das Fliehen des Unterkörpers, das Einziehen des Leibes, das Hervorstreben der Brust, das Niederzucken der Achsel und des Hauptes, ja alle die Züge des Angesichts seh ich durch diesen augenblicklichen, schmerzlichen, unerwarteten Reiz entschieden.

Fern aber sei es von mir, daß ich die Einheit der menschlichen Natur trennen, daß ich den geistigen Kräften dieses herrlich gebildeten Mannes ihr Mitwirken ableugnen, daß ich das Streben und Leiden einer großen Natur verkennen sollte. Angst, Furcht, Schrecken, väterliche Neigung scheinen auch mir sich durch diese Adern zu bewegen, in dieser Brust aufzusteigen, auf dieser Stirn sich zu furchen; gern gesteh ich, daß mit dem sinnlichen auch das geistige Leiden hier auf der höchsten Stufe dargestellt

sei; nur trage man die Wirkung, die das Kunstwerk auf uns macht, nicht zu lebhaft auf das Werk selbst über, besonders sehe man keine Wirkung des Gifts bei einem Körper, den erst im Augenblicke die Zähne der Schlange ergreifen, man sehe keinen Todeskampf bei einem herrlichen, strebenden, gesunden, kaum verwundeten Körper. Hier sei mir eine Bemerkung erlaubt, die für die bildende Kunst von Wichtigkeit ist: der höchste pathetische Ausdruck, den sie darstellen kann, schwebt auf dem Übergange eines Zustandes in den andern. Man sehe ein lebhaftes Kind, das mit aller Energie und Lust des Lebens rennt, springt und sich ergötzt, dann aber etwa unverhofft von einem Gespielen hart getroffen oder sonst physisch oder moralisch heftig verletzt wird: diese neue Empfindung teilt sich wie ein elektrischer Schlag allen Gliedern mit, und ein solcher Übersprung ist im höchsten Sinne pathetisch, es ist ein Gegensatz, von dem man ohne Erfahrung keinen Begriff hat. Hier wirkt nun offenbar der geistige sowohl als der physische Mensch. Bleibt alsdann bei einem solchen Übergange noch die deutliche Spur vom vorhergehenden Zustande, so entsteht der herrlichste Gegenstand für die bildende Kunst, wie beim Laokoon der Fall ist, wo Streben und Leiden in *einem* Augenblick vereinigt sind. So würde zum Beispiel Eurydice, die im Moment, da sie mit gesammelten Blumen fröhlich über die Wiese geht, von einer getretnen Schlange in die Ferse gebissen wird, eine sehr pathetische Statue machen, wenn nicht allein durch die herabfallenden Blumen, sondern durch die Richtung aller Glieder und das Schwanken der Falten der doppelte Zustand des fröhlichen Vorschreitens und des schmerzlichen Anhaltens ausgedrückt werden könnte.

Wenn wir nun die Hauptfigur in diesem Sinne gefaßt haben, so können wir auf die Verhältnisse, Abstufungen und Gegensätze sämtlicher Teile des ganzen Werkes mit einem freien und sichern Blicke hinsehen.

Der gewählte Gegenstand ist einer der glücklichsten, die sich denken lassen. Menschen mit gefährlichen Tieren im Kampfe, und zwar mit Tieren, die nicht als Massen

oder Gewalten, sondern als ausgeteilte Kräfte wirken, nicht von *einer* Seite drohen, nicht einen zusammengefaßten Widerstand fordern, sondern die nach ihrer ausgedehnten Organisation fähig sind, drei Menschen mehr oder weniger ohne Verletzung zu paralysieren. Durch dieses Mittel der Lähmung wird, bei der großen Bewegung, über das Ganze schon eine gewisse Ruhe und Einheit verbreitet. Die Wirkungen der Schlangen sind stufenweise angegeben. Die eine umschlingt nur, die andre wird gereizt und verletzt ihren Gegner. Die drei Menschen sind gleichfalls äußerst weise gewählt. Ein starker, wohlgebauter Mann, aber schon über die Jahre der größten Energie hinaus, weniger fähig, Schmerz und Leiden zu widerstehen. Man denke sich an seiner Statt einen rüstigen Jüngling, und die Gruppe wird ihren ganzen Wert verlieren. Mit ihm leiden zwei Knaben, die, selbst dem Maße nach, gegen ihn klein gehalten sind; abermals zwei Naturen, empfänglich für Schmerz. Der jüngere strebt ohnmächtig, er ist geängstigt, aber nicht verletzt; der Vater strebt mächtig, aber unwirksam, vielmehr bringt sein Streben die entgegengesetzte Wirkung hervor: er reizt seinen Gegner und wird verwundet. Der älteste Sohn ist am leichtesten verstrickt; er fühlt weder Beklemmung noch Schmerz, er erschrickt über die augenblickliche Verwundung und Bewegung seines Vaters, er schreit auf, indem er das Schlangenende von dem einen Fuß abzustreifen sucht. Hier ist also noch ein Beobachter, Zeuge und Teilnehmer bei der Tat, und das Werk ist abgeschlossen.

Was ich schon im Vorbeigehen berührt habe, will ich hier noch besonders bemerken: daß alle drei Figuren eine doppelte Handlung äußern und so höchst mannigfaltig beschäftigt sind. Der jüngste Sohn will sich durch die Erhöhung des rechten Arms Luft machen und drängt mit der linken Hand den Kopf der Schlange zurück, er will sich das gegenwärtige Übel erleichtern und das größere verhindern — der höchste Grad von Tätigkeit, der ihm in seiner gefangenen Lage noch übrig bleibt. Der Vater strebt, sich von den Schlangen loszuwinden, und der Körper flieht zugleich vor dem augenblicklichen Bisse. Der älteste Sohn

entsetzt sich vor der Bewegung des Vaters und sucht sich von der leicht umwindenden Schlange zu befreien.

Schon oben ist der Gipfel des vorgestellten Augenblicks als ein großer Vorzug dieses Kunstwerks gerühmt, und hier ist noch besonders davon zu sprechen.

Wir nahmen an, daß natürliche Schlangen einen Vater mit seinen Söhnen im Schlaf umwunden, damit wir bei Betrachtung der Momente eine Steigerung vor uns sähen. Die ersten Augenblicke des Umwindens im Schlafe sind ahndungsvoll, aber für die Kunst unbedeutend. Man könnte vielleicht einen schlafenden jungen Herkules bilden, wie er von Schlangen umwunden wird, dessen Gestalt und Ruhe uns aber zeigte, was wir von seinem Erwachen zu erwarten hätten.

Gehen wir nun weiter und denken uns den Vater, der sich mit seinen Kindern, es sei nun, wie es sei, von Schlangen umwunden fühlt, so gibt es nur *einen* Moment des höchsten Interesse: wenn der eine Körper durch die Umwindung wehrlos gemacht ist, wenn der andere zwar wehrhaft, aber verletzt ist und dem dritten eine Hoffnung zur Flucht übrig bleibt. In dem ersten Falle ist der jüngere Sohn, im zweiten der Vater, im dritten der ältere Sohn. Man versuche, noch einen andern Fall zu finden! man suche, die Rollen anders, als sie hier ausgeteilt sind, zu verteilen!

Denken wir nun die Handlung vom Anfang herauf und erkennen, daß sie gegenwärtig auf dem höchsten Punkt steht, so werden wir, wenn wir die nächstfolgenden und fernern Momente bedenken, sogleich gewahr werden, daß sich die ganze Gruppe verändern muß und daß kein Augenblick gefunden werden kann, der diesem an Kunstwert gleich sei. Der jüngste Sohn wird entweder von der umwindenden Schlange erstickt oder, wenn er sie reizen sollte, in seinem völlig hülflosen Zustande noch gebissen. Beide Fälle sind unerträglich, weil sie ein Letztes sind, das nicht dargestellt werden soll. Was den Vater betrifft, so wird er entweder von der Schlange noch an andern Teilen gebissen, wodurch die ganze Lage seines Körpers sich verändern muß und die ersten Bisse für den Zuschauer entweder verloren gehen oder, wenn sie angezeigt

werden sollten, ekelhaft sein würden; oder die Schlange kann auch sich umwenden und den ältesten Sohn anfallen: dieser wird alsdann auf sich selbst zurückgeführt, die Begebenheit verliert ihren Teilnehmer, der letzte Schein von Hoffnung ist aus der Gruppe verschwunden, es ist keine tragische, es ist eine grausame Vorstellung. Der Vater, der jetzt in seiner Größe und in seinem Leiden auf sich ruht, müßte sich gegen den Sohn wenden, er würde teilnehmende Nebenfigur.

Der Mensch hat bei eignen und fremden Leiden nur drei Empfindungen: Furcht, Schrecken und Mitleiden, das bange Voraussehen eines sich annähernden Übels, das unerwartete Gewahrwerden gegenwärtigen Leidens und die Teilnahme am dauernden oder vergangenen — alle drei werden durch dieses Kunstwerk dargestellt und erregt, und zwar in den gehörigsten Abstufungen.

Die bildende Kunst, die immer für den Moment arbeitet, wird, sobald sie einen pathetischen Gegenstand wählt, denjenigen ergreifen, der Schrecken erweckt, dahingegen Poesie sich an solche hält, die Furcht und Mitleiden erregen. Bei der Gruppe des Laokoons erregt das Leiden des Vaters Schrecken, und zwar im höchsten Grad, an ihm hat die Bildhauerkunst ihr Höchstes getan. Allein teils um den Zirkel aller menschlichen Empfindungen zu durchlaufen, teils um den heftigen Eindruck des Schreckens zu mildern, erregt sie Mitleiden für den Zustand des jüngern Sohns und Furcht für den ältern, indem sie für diesen auch noch Hoffnung übrigläßt. So brachten die Künstler durch Mannigfaltigkeit ein gewisses Gleichgewicht in ihre Arbeit, milderten und erhöhten Wirkung durch Wirkungen und vollendeten sowohl ein geistiges als ein sinnliches Ganze.

Genug, wir dürfen kühnlich behaupten, daß dieses Kunstwerk seinen Gegenstand erschöpfe und alle Kunstbedingungen glücklich erfülle. Es lehrt uns: daß, wenn der Meister sein Schönheitsgefühl ruhigen und einfachen Gegenständen einflößen kann, sich doch eigentlich dasselbe in seiner höchsten Energie und Würde zeige, wenn es bei Bildung mannigfaltiger Charaktere seine Kraft beweist und die leidenschaftlichen Ausbrüche der mensch-

lichen Natur in der Kunstnachahmung zu mäßigen und zu bändigen versteht. Wir geben in der Folge wohl eine genauere Beschreibung der Statuen, welche unter dem Namen der Familie der Niobe bekannt sind, sowie auch der Gruppe des Farnesischen Stiers; sie gehören unter die wenigen pathetischen Darstellungen, welche uns von alter Skulptur übrig geblieben sind.

Gewöhnlich haben sich die Neuern bei der Wahl solcher Gegenstände vergriffen. Wenn Milo, mit beiden Händen in einer Baumspalte gefangen, von einem Löwen angefallen wird, so wird die Kunst sich vergebens bemühen, daraus ein Werk zu bilden, das eine reine Teilnahme erregen könnte: ein doppelter Schmerz, eine vergebliche Anstrengung, ein hülfloser Zustand, ein gewisser Untergang können nur Abscheu erregen, wenn sie nicht ganz kalt lassen.

Und zuletzt nur noch ein Wort über das Verhältnis des Gegenstandes zur Poesie.

Man ist höchst ungerecht gegen Virgilen und die Dichtkunst, wenn man das geschlossenste Meisterwerk der Bildhauerarbeit mit der episodischen Behandlung in der Aeneis auch nur einen Augenblick vergleicht. Da einmal der unglückliche, vertriebene Aeneas selbst erzählen soll, daß er und seine Landsleute die unverzeihliche Torheit begangen haben, das bekannte Pferd in ihre Stadt zu führen, so muß der Dichter nur darauf denken, wie die Handlung zu entschuldigen sei. Alles ist auch darauf angelegt, und die Geschichte des Laokoons steht hier als ein rhetorisches Argument, bei dem eine Übertreibung, wenn sie nur zweckmäßig ist, gar wohl gebilligt werden kann. So kommen ungeheure Schlangen aus dem Meere, mit Kämmen auf dem Haupte, eilen auf die Kinder des Priesters, der das Pferd verletzt hatte, umwickeln sie, beißen sie, begeifern sie; umwinden, umschlingen darauf Brust und Hals des zu Hülfe eilenden Vaters und ragen mit ihren Köpfen triumphierend hoch empor, indem der Unglückliche unter ihren Windungen vergebens um Hülfe schreit. Das Volk entsetzt sich und flieht beim Anblick, niemand wagt es mehr, ein Patriot zu sein, und der Zuhörer, durch die abenteuerliche und ekel-

hafte Geschichte erschreckt, gibt denn auch gern zu, daß das Pferd in die Stadt gebracht werde.

So steht also die Geschichte Laokoons im Virgil bloß als Mittel zu einem höhern Zwecke, und es ist noch eine große Frage, ob die Begebenheit an sich ein poetischer Gegenstand sei.

ÜBER WAHRHEIT UND WAHRSCHEINLICHKEIT DER KUNSTWERKE

EIN GESPRÄCH

[Propyläen. Ersten Bandes erstes Stück.]

AUF einem deutschen Theater ward ein ovales, gewissermaßen amphitheatralisches Gebäude vorgestellt, in dessen Logen viele Zuschauer gemalt sind, als wenn sie an dem, was unten vorgeht, teilnähmen. Manche wirkliche Zuschauer im Parterre und in den Logen waren damit unzufrieden und wollten übelnehmen, daß man ihnen so etwas Unwahres und Unwahrscheinliches aufzubinden gedächte. Bei dieser Gelegenheit fiel ein Gespräch vor, dessen ohngefährer Inhalt hier aufgezeichnet wird.

DER ANWALT DES KÜNSTLERS. Lassen Sie uns sehen, ob wir uns nicht einander auf irgendeinem Wege nähern können.

DER ZUSCHAUER. Ich begreife nicht, wie Sie eine solche Vorstellung entschuldigen wollen.

ANWALT. Nicht wahr, wenn Sie ins Theater gehen, so erwarten Sie nicht, daß alles, was Sie drinnen sehen werden, wahr und wirklich sein soll?

ZUSCHAUER. Nein! ich verlange aber, daß mir wenigstens alles wahr und wirklich scheinen solle.

ANWALT. Verzeihen Sie, wenn ich in Ihre eigne Seele leugne und behaupte: Sie verlangen das keinesweges.

ZUSCHAUER. Das wäre doch sonderbar! Wenn ich es nicht verlangte, warum gäbe sich denn der Dekorateur die Mühe, alle Linien aufs genaueste nach den Regeln der Perspektive zu ziehen, alle Gegenstände nach der vollkommensten Haltung zu malen? Warum studierte man aufs Kostüm? warum ließe man sich es so viel kosten, ihm treu zu bleiben, um dadurch mich in jene Zeiten zu versetzen? Warum rühmt man den Schauspieler am meisten, der die Empfindungen am wahrsten ausdruckt, der in Rede, Stellung und Gebärden der Wahrheit am nächsten kommt,

der mich täuscht, daß ich nicht eine Nachahmung, sondern die Sache selbst zu sehen glaube?

ANWALT. Sie drücken Ihre Empfindungen recht gut aus, nur ist es schwerer, als Sie vielleicht denken, recht deutlich einzusehen, was man empfindet. Was werden Sie sagen, wenn ich Ihnen einwende, daß Ihnen alle theatralische Darstellungen keinesweges wahr scheinen, daß sie vielmehr nur einen Schein des Wahren haben?

ZUSCHAUER. Ich werde sagen: daß Sie eine Subtilität vorbringen, die wohl nur ein Wortspiel sein könnte.

ANWALT. Und ich darf Ihnen darauf versetzen: daß, wenn wir von Wirkungen unsers Geistes reden, keine Worte zart und subtil genug sind und daß Wortspiele dieser Art selbst ein Bedürfnis des Geistes anzeigen, der, da wir das, was in uns vorgeht, nicht geradezu ausdrücken können, durch Gegensätze zu operieren, die Frage von zwei Seiten zu beantworten und so gleichsam die Sache in die Mitte zu fassen sucht.

ZUSCHAUER. Gut denn! nur erklären Sie sich deutlicher und, wenn ich bitten darf, in Beispielen.

ANWALT. Die werde ich leicht zu meinem Vorteil aufbringen können. Zum Beispiel also, wenn Sie in der Oper sind, empfinden Sie nicht ein lebhaftes, vollständiges Vergnügen?

ZUSCHAUER. Wenn alles wohl zusammenstimmt, eines der vollkommensten, deren ich mir bewußt bin.

ANWALT. Wenn aber die guten Leute da droben singend sich begegnen und bekomplimentieren, Billetts absingen, die sie erhalten, ihre Liebe, ihren Haß, alle ihre Leidenschaften singend darlegen, sich singend herumschlagen und singend verscheiden — können Sie sagen, daß die ganze Vorstellung oder auch nur ein Teil derselben wahr scheine? ja ich darf sagen: auch nur einen Schein des Wahren habe?

ZUSCHAUER. Fürwahr, wenn ich es überlege, so getraue ich mich das nicht zu sagen. Es kommt mir von allem dem freilich nichts wahr vor.

ANWALT. Und doch sind Sie dabei völlig vergnügt und zufrieden.

ZUSCHAUER. Ohne Widerrede. Ich erinnre mich zwar noch wohl, wie man sonst die Oper, eben wegen ihrer groben Unwahrscheinlichkeit, lächerlich machen wollte und wie ich von jeher demohngeachtet das größte Vergnügen dabei empfand, und immer mehr empfinde, je reicher und vollkommner sie geworden ist.

ANWALT. Und fühlen Sie sich nicht auch in der Oper vollkommen getäuscht?

ZUSCHAUER. Getäuscht, das Wort möchte ich nicht brauchen — und doch ja — und doch nein!

ANWALT. Hier sind Sie ja auch in einem völligen Widerspruch, der noch viel schlimmer als ein Wortspiel zu sein scheint.

ZUSCHAUER. Nur ruhig, wir wollen schon ins klare kommen.

ANWALT. Sobald wir im klaren sind, werden wir einig sein. Wollen Sie mir erlauben, auf dem Punkt, wo wir stehen, einige Fragen zu tun?

ZUSCHAUER. Es ist Ihre Pflicht, da Sie mich in diese Verwirrung hineingefragt haben, mich auch wieder herauszufragen.

ANWALT. Sie möchten also die Empfindung, in welche Sie durch eine Oper versetzt werden, nicht gerne Täuschung nennen?

ZUSCHAUER. Nicht gern! Und doch ist es eine Art derselben, etwas, das ganz nahe mit ihr verwandt ist.

ANWALT. Nicht wahr, Sie vergessen beinah sich selbst?

ZUSCHAUER. Nicht beinahe, sondern völlig, wenn das Ganze oder der Teil gut ist.

ANWALT. Sie sind entzückt?

ZUSCHAUER. Es ist mir mehr als einmal geschehen.

ANWALT. Können Sie wohl sagen: unter welchen Umständen?

ZUSCHAUER. Es sind so viele Fälle, daß es mir schwer sein würde, sie aufzuzählen.

ANWALT. Und doch haben Sie es schon gesagt. Gewiß am meisten, wenn alles zusammenstimmte.

ZUSCHAUER. Ohne Widerrede.

ANWALT. Stimmte eine solche vollkommne Aufführung

mit sich selbst oder mit einem andern Naturprodukt zusammen?

ZUSCHAUER. Wohl ohne Frage mit sich selbst.

ANWALT. Und die Übereinstimmung war doch wohl ein Werk der Kunst?

ZUSCHAUER. Gewiß.

ANWALT. Wir sprachen vorher der Oper eine Art Wahrheit ab, wir behaupteten, daß sie keinesweges das, was sie nachahmt, wahrscheinlich darstelle; können wir ihr aber eine innere Wahrheit, die aus der Konsequenz eines Kunstwerks entspringt, ableugnen?

ZUSCHAUER. Wenn die Oper gut ist, macht sie freilich eine kleine Welt für sich aus, in der alles nach gewissen Gesetzen vorgeht, die nach ihren eignen Gesetzen beurteilt, nach ihren eignen Eigenschaften gefühlt sein will.

ANWALT. Sollte nun nicht daraus folgen, daß das Kunstwahre und das Naturwahre völlig verschieden sei und daß der Künstler keinesweges streben sollte noch dürfe, daß sein Werk eigentlich als ein Naturwerk erscheine?

ZUSCHAUER. Aber es scheint uns doch so oft als ein Naturwerk.

ANWALT. Ich darf es nicht leugnen. Darf ich dagegen aber auch aufrichtig sein?

ZUSCHAUER. Warum das nicht! Es ist ja doch unter uns diesmal nicht auf Komplimente angesehen.

ANWALT. So getraue ich mir zu sagen: Nur dem ganz ungebildeten Zuschauer kann ein Kunstwerk als ein Naturwerk erscheinen, und ein solcher ist dem Künstler auch lieb und wert, ob er gleich nur auf der untersten Stufe steht. Leider aber nur so lange, als der Künstler sich zu ihm herabläßt, wird jener zufrieden sein, niemals wird er sich mit dem echten Künstler erheben, wenn dieser den Flug, zu dem ihn das Genie treibt, beginnen, sein Werk im ganzen Umfang vollenden muß.

ZUSCHAUER. Es ist sonderbar, doch läßt sichs hören.

ANWALT. Sie würden es nicht gern hören, wenn Sie nicht schon selbst eine höhere Stufe erstiegen hätten.

ZUSCHAUER. Lassen Sie mich nun selbst einen Versuch machen, das Abgehandelte zu ordnen und weiter-

zugehen, lassen Sie mich die Stelle des Fragenden einnehmen.

ANWALT. Desto lieber.

ZUSCHAUER. Nur dem Ungebildeten, sagen Sie, könne ein Kunstwerk als ein Naturwerk erscheinen?

ANWALT. Gewiß. Erinnern Sie sich der Vögel, die nach des großen Meisters Kirschen flogen?

ZUSCHAUER. Nun, beweist das nicht, daß diese Früchte fürtrefflich gemalt waren?

ANWALT. Keineswegs! vielmehr beweist mirs, daß diese Liebhaber echte Sperlinge waren.

ZUSCHAUER. Ich kann mich doch deswegen nicht erwehren, ein solches Gemälde für fürtrefflich zu halten.

ANWALT. Soll ich Ihnen eine neuere Geschichte erzählen?

ZUSCHAUER. Ich höre Geschichten meistens lieber als Räsonnement.

ANWALT. Ein großer Naturforscher besaß unter seinen Haustieren einen Affen, den er einst vermißte und nach langem Suchen in der Bibliothek fand. Dort saß das Tier an der Erde und hatte die Kupfer eines ungebundnen naturgeschichtlichen Werkes um sich her zerstreut. Erstaunt über dieses eifrige Studium des Hausfreundes, nahte sich der Herr und sah zu seiner Verwunderung und zu seinem Verdruß, daß der genäschige Affe die sämtlichen Käfer, die er hie und da abgebildet gefunden, herausgespeist habe.

ZUSCHAUER. Die Geschichte ist lustig genug.

ANWALT. Und passend, hoffe ich. Sie werden doch nicht diese illuminierten Kupfer dem Gemälde eines so großen Künstlers an die Seite setzen?

ZUSCHAUER. Nicht leicht.

ANWALT. Aber den Affen doch unter die ungebildeten Liebhaber rechnen?

ZUSCHAUER. Wohl, und unter die gierigen dazu. Sie erregen in mir einen sonderbaren Gedanken! Sollte der ungebildete Liebhaber nicht ebendeswegen verlangen, daß ein Kunstwerk natürlich sei, um es nur auch auf eine natürliche, oft rohe und gemeine Weise genießen zu können?

ANWALT. Ich bin völlig dieser Meinung.

ZUSCHAUER. Und Sie behaupteten daher, daß ein Künstler sich erniedrige, der auf diese Wirkung losarbeite?

ANWALT. Es ist meine feste Überzeugung.

ZUSCHAUER. Ich fühle aber hier noch immer einen Widerspruch. Sie erzeigten mir vorhin und auch sonst schon die Ehre, mich wenigstens unter die halbgebildeten Liebhaber zu zählen.

ANWALT. Unter die Liebhaber, die auf dem Wege sind, Kenner zu werden.

ZUSCHAUER. Nun, so sagen Sie mir: warum erscheint auch mir ein vollkommnes Kunstwerk als ein Naturwerk?

ANWALT. Weil es mit Ihrer bessern Natur übereinstimmt, weil es übernatürlich, aber nicht außernatürlich ist. Ein vollkommenes Kunstwerk ist ein Werk des menschlichen Geistes, und in diesem Sinne auch ein Werk der Natur. Aber indem die zerstreuten Gegenstände in Eins gefaßt und selbst die gemeinsten in ihrer Bedeutung und Würde aufgenommen werden, so ist es über die Natur. Es will durch einen Geist, der harmonisch entsprungen und gebildet ist, aufgefaßt sein, und dieser findet das Fürtreffliche, das in sich Vollendete auch seiner Natur gemäß. Davon hat der gemeine Liebhaber keinen Begriff, er behandelt ein Kunstwerk wie einen Gegenstand, den er auf dem Markte antrifft; aber der wahre Liebhaber sieht nicht nur die Wahrheit des Nachgeahmten, sondern auch die Vorzüge des Ausgewählten, das Geistreiche der Zusammenstellung, das Überirdische der kleinen Kunstwelt. Er fühlt, daß er sich zum Künstler erheben müsse, um das Werk zu genießen, er fühlt, daß er sich aus seinem zerstreuten Leben sammeln, mit dem Kunstwerke wohnen, es wiederholt anschauen und sich selbst dadurch eine höhere Existenz geben müsse.

ZUSCHAUER. Gut, mein Freund, ich habe bei Gemälden, im Theater, bei andern Dichtungsarten wohl ähnliche Empfindungen gehabt und das ohngefähr geahnet, was Sie fordern. Ich will künftig noch besser auf mich und auf die Kunstwerke achtgeben; wenn ich mich aber recht besinne,

so sind wir sehr weit von dem Anlaß unsers Gesprächs abgekommen. Sie wollten mich überzeugen, daß ich die gemalten Zuschauer in unserer Oper zulässig finden solle, und noch sehe ich nicht, wenn ich bisher auch mit Ihnen einig geworden bin, wie Sie auch diese Lizenz verteidigen und unter welcher Rubrik Sie diese gemalten Teilnehmer bei mir einführen wollen.

ANWALT. Glücklicherweise wird die Oper heute wiederholt, und Sie werden sie doch nicht versäumen wollen?

ZUSCHAUER. Keineswegs.

ANWALT. Und die gemalten Männer?

ZUSCHAUER. Werden mich nicht verscheuchen, weil ich mich für etwas besser als einen Sperling halte.

ANWALT. Ich wünsche, daß ein beiderseitiges Interesse uns bald wieder zusammenführen möge

DIDEROTS VERSUCH ÜBER DIE MALEREI

ÜBERSETZT UND MIT ANMERKUNGEN BEGLEITET

[Propyläen. Ersten Bandes zweites Stück.
Zweiten Bandes erstes Stück.]

GESTÄNDNIS DES ÜBERSETZERS

WOHER kommt es wohl, daß man, obgleich dringend aufgefordert, sich doch so ungern entschließt, über eine Materie, die uns geläufig ist, eine zusammenhangende Abhandlung zu schreiben? eine Vorlesung zu entwerfen? Man hat alles wohl überlegt, den Stoff sich vergegenwärtigt, ihn, so gut man nur konnte, geordnet, man hat sich aus allen Zerstreuungen zurückgezogen, man nimmt die Feder in die Hand, und noch zaudert man anzufangen.

In demselbigen Augenblicke tritt ein Freund, vielleicht ein Fremder, unerwartet herein, wir glauben uns gestört und von unserm Gegenstande hinweggeführt; aber unvermutet lenkt sich das Gespräch auf denselben: der Ankömmling läßt entweder gleiche Gesinnungen merken, oder er drückt das Gegenteil unserer Überzeugung aus, vielleicht trägt er etwas nur halb und unvollständig vor, das wir besser zu übersehen glauben, oder erhöht unsere eigne Vorstellung, unser eignes Gefühl durch tiefere Einsicht, durch Leidenschaft für die Sache. Schnell sind alle Stockungen gehoben, wir lassen uns lebhaft ein, wir vernehmen, wir erwidern. Bald gehen die Meinungen gleichen Schrittes, bald durchkreuzen sie sich; das Gespräch schwankt so lange hin und her, kehrt so lange in sich selbst zurück, bis der Kreis durchlaufen und vollendet ist. Man scheidet endlich voneinander mit dem Gefühl, daß man sich für diesmal nichts weiter zu sagen habe.

Aber dadurch wird die Abhandlung, die Vorlesung nicht gefördert. Die Stimmung ist erschöpft, man wünscht, daß ein Geschwindschreiber das vorüberrauschende Gespräch aufgefaßt haben möchte. Man erinnert sich mit Vergnügen der sonderbaren Wendungen des Dialogs, wie durch

Widerspruch und Einstimmung, durch Zweiseitigkeit und Vereinigung, durch Rückwege sowie durch Umwege das Ganze zuletzt umschrieben und beschränkt worden, und jeder einseitige Vortrag, er sei noch so vollständig, noch so methodisch gefaßt, kommt uns traurig und steif vor. *Daher* mag es kommen: Der Mensch ist kein lehrendes, er ist ein lebendes, handelndes und wirkendes Wesen! Nur in Wirkung und Gegenwirkung erfreuen wir uns! Und so ist auch diese Übersetzung mit ihren fortdauernden Anmerkungen in guten Tagen entstanden.

Eben als ich in Begriff war, eine allgemeine Einleitung in die bildende Kunst nach unserer Überzeugung zu entwerfen, fällt mir Diderots "Versuch über die Malerei" zufällig wieder in die Hände. Ich unterhalte mich mit ihm aufs neue, ich tadle ihn, wenn er sich von dem Wege entfernt, den ich für den rechten halte, ich freue mich, wenn wir wieder zusammentreffen, ich eifre über seine Paradoxe, ich ergötze mich an der Lebhaftigkeit seiner Überblicke, sein Vortrag reißt mich hin, der Streit wird heftig, und ich behalte freilich das letzte Wort, da ich mit einem abgeschiednen Gegner zu tun habe.

Ich komme wieder zu mir selbst! Ich bemerke, daß diese Schrift schon vor dreißig Jahren geschrieben ist, daß die paradoxen Behauptungen vorsätzlich gegen pedantische Manieristen der französischen Schule gerichtet sind, daß ihr Zweck nicht mehr stattfindet und daß diese kleine Schrift mehr einen historischen Ausleger verlangt als einen Gegner auffordert.

Werde ich aber bald darauf wieder gewahr, daß seine Grundsätze, die er mit ebensoviel Geist als rhetorisch-sophistischer Kühnheit und Gewandtheit gelten macht, mehr um die Inhaber und Freunde der alten Form zu beunruhigen und eine Revolution zu veranlassen als ein neues Kunstgebäude zu errichten, daß seine Gesinnungen, die nur zu einem Übergang vom Manierierten, Konventionellen, Habituellen, Pedantischen zum Gefühlten, Begründeten, Wohlgeübten und Liberalen einladen sollten, in der neuern Zeit als theoretische Grundmaximen fortspuken und sehr willkommen sind, indem sie eine leicht-

sinnige Praktik begünstigen — dann finde ich meinen Eifer wieder am Platz, ich habe nicht mehr mit dem abgeschiednen Diderot, nicht mit seiner in gewissem Sinne schon veralteten Schrift, sondern mit denen zu tun, die jene Revolution der Künste, welche er hauptsächlich mitbewirken half, an ihrem wahren Fortgange hindern, indem sie sich auf der breiten Fläche des Dilettantismus und der Pfuscherei, zwischen Kunst und Natur hinschleifen und ebensowenig geneigt sind, eine gründliche Kenntnis der Natur als eine gegründete Tätigkeit der Kunst zu befördern.

Möge denn also dieses Gespräch, das auf der Grenze zwischen dem Reiche der Toten und Lebendigen geführt wird, auf seine Weise wirken und die Gesinnungen und Grundsätze, denen wir ergeben sind, bei allen, denen es Ernst ist, befestigen helfen!

ERSTES KAPITEL

MEINE WUNDERLICHEN GEDANKEN ÜBER DIE ZEICHNUNG

"DIE Natur macht nichts Inkorrektes. Jede Gestalt, sie mag schön oder häßlich sein, hat ihre Ursache, und unter allen existierenden Wesen ist keins, das nicht wäre, wie es sein soll."

Die Natur macht nichts Inkonsequentes. Jede Gestalt, sie sei schön oder häßlich, hat ihre Ursache, von der sie bestimmt wird, und unter allen organischen Naturen, die wir kennen, ist keine, die nicht wäre, wie sie sein kann.

So müßte man allenfalls den ersten Paragraphen ändern, wenn er etwas heißen sollte. Diderot fängt gleich von Anfang an, die Begriffe zu verwirren, damit er künftig, nach seiner Art, recht behalte. Die Natur ist niemals korrekt! dürfte man eher sagen. Korrektion setzt Regeln voraus, und zwar Regeln, die der Mensch selbst bestimmt, nach Gefühl, Erfahrung, Überzeugung und Wohlgefallen, und darnach mehr den äußern Schein als das innere Dasein eines Geschöpfes beurteilt; die Gesetze hingegen, nach denen die Natur wirkt, fordern den strengsten innern

organischen Zusammenhang. Hier sind Wirkungen und Gegenwirkungen, wo man immer die Ursache als Folge und die Folge als Ursache betrachten kann. Wenn eins gegeben ist, so ist das andere unausbleiblich. Die Natur arbeitet auf Leben und Dasein, auf Erhaltung und Fortpflanzung ihres Geschöpfes, unbekümmert, ob es schön oder häßlich erscheine. Eine Gestalt, die von Geburt an schön zu sein bestimmt war, kann durch irgendeinen Zufall in *einem* Teile verletzt werden; sogleich leiden andere Teile mit. Denn nun braucht die Natur Kräfte, den verletzten Teil wiederherzustellen, und so wird den übrigen etwas entzogen, wodurch ihre Entwicklung durchaus gestört werden muß. Das Geschöpf wird nun nicht mehr, was es sein *sollte*, sondern was es sein *kann*. Nimmt man in diesem Sinne den folgenden Paragraphen, so ist weiter nichts dagegen einzuwenden.

"Sehet diese Frau an, die in der Jugend ihre Augen verloren hat. Das allmähliche Wachstum der Augenhöhle hat die Lider nicht ausgedehnt, sie sind in die Tiefe zurückgetreten, die durch das fehlende Organ entstanden ist, sie haben sich zusammengezogen. Die obern haben die Augenbraunen mit fortgerissen, die untern haben die Wangen ein wenig hinaufgehoben. Die Oberlippe, indem sie dieser Bewegung nachgab, hat sich gleichfalls in die Höhe gezogen, und so sind alle Teile des Gesichts gestört worden, je nachdem sie näher oder weiter von dem Hauptorte des Zufalls entfernt waren. Glaubt ihr aber, daß diese Entstellung sich bloß in das Oval eingeschlossen habe? glaubt ihr, daß der Hals völlig frei geblieben sei? und die Schultern und die Brust? Ja freilich für eure Augen und für die meinen. Aber ruft die Natur herbei, zeigt ihr diesen Hals, diese Schultern, diese Brust, und sie wird sagen: Dies sind Glieder eines Weibes, die ihre Augen in der Jugend verloren hat.

Wendet einen Blick auf diesen Mann, dessen Rücken und Schultern eine erhobene Gestalt angenommen haben. Indessen die Knorpel des Halses vorn auseinander gingen, drückten sich hinten die Wirbelbeine nieder; der Kopf ist zurückgeworfen, die Hände haben sich an den Ge-

lenken des Arms verschoben, die Ellenbogen sich zurückgezogen, alle Glieder haben den gemeinschaftlichen Schwerpunkt gesucht, der einem so verschobenen System zukam; das Gesicht hat darüber einen Zug von Zwang und Mühseligkeit angenommen. Bedeckt diese Gestalt, zeigt der Natur ihre Füße, und die Natur, ohne zu stocken, wird euch antworten: Es sind die Füße eines Bucklichten."

Vielleicht scheint manchem die vorstehende Behauptung übertrieben, und doch ist es im schärfsten Sinne wahr: daß die Konsequenz der organisierenden Natur, im gesunden Zustande sowohl als im kranken, über alle unsere Begriffe geht.

Wahrscheinlich hätte ein Meister der Semiotik die beiden Fälle, welche Diderot nur als Dilettant beschreibt, besser dargestellt; doch haben wir ihm hierüber den Krieg nicht zu machen, wir müssen sehen, wozu er seine Beispiele brauchen will.

"Wenn die Ursachen und Wirkungen uns völlig anschaulich wären, so hätten wir nichts Besseres zu tun, als die Geschöpfe darzustellen, wie sie sind; je vollkommener die Nachahmung wäre, je gemäßer den Ursachen, desto zufriedener würden wir sein."

Hier kommen die Grundsätze Diderots, die wir bestreiten werden, schon einigermaßen zum Vorschein. Die Neigung aller seiner theoretischen Äußerungen geht dahin, Natur und Kunst zu konfundieren, Natur und Kunst völlig zu amalgamieren; *unsere* Sorge muß sein, beide in ihren Wirkungen getrennt darzustellen. Die Natur organisiert ein lebendiges, gleichgültiges Wesen, der Künstler ein totes, aber ein bedeutendes, die Natur ein wirkliches, der Künstler ein scheinbares. Zu den Werken der Natur muß der Beschauer erst Bedeutsamkeit, Gefühl, Gedanken, Effekt, Wirkung auf das Gemüt selbst hinbringen, im Kunstwerke will und muß er das alles schon finden. Eine vollkommne Nachahmung der Natur ist in keinem Sinne möglich; der Künstler ist nur zur Darstellung der Oberfläche einer Erscheinung berufen. Das Äußere des Gefäßes, das lebendige Ganze, das zu allen unsern geistigen und sinnlichen Kräften spricht, unser Verlangen reizt,

unsern Geist erhebt, dessen Besitz uns glücklich macht, das Lebevolle, Kräftige, Ausgebildete, Schöne, dahin ist der Künstler angewiesen.

Auf einem ganz andern Wege muß der Naturbetrachter gehn. Er muß das Ganze trennen, die Oberfläche durchdringen, die Schönheit zerstören, das Notwendige kennen lernen und, wenn er es fähig ist, die Labyrinthe des organischen Baues wie den Grundriß eines Irrgartens, in dessen Krümmungen sich so viele Spaziergänger abmüden, vor seiner Seele festhalten.

Der lebendig genießende Mensch sowie der Künstler fühlt wie billig ein Grauen, wenn er in die Tiefen blickt, in welchen der Naturforscher als in seinem Vaterlande herumwandelt. Dagegen hat der reine Naturforscher wenig Respekt vor dem Künstler: er sieht ihn nur als Werkzeug an, um Beobachtungen zu fixieren und der Welt mitzuteilen; den genießenden Menschen hingegen betrachtet er gar als ein Kind, das mit Wonne das schmackhafte Fleisch des Pfirsichs verzehrt und den Schatz der Frucht, den Zweck der Natur, den fruchtbaren Kern nicht achtet und hinwegwirft.

So stehen Natur und Kunst, Kenntnis und Genuß gegeneinander, ohne sich wechselweise aufzuheben, aber ohne sonderliches Verhältnis.

Sehen wir nun die Worte unseres Autors genau an, so verlangt er eigentlich vom Künstler, daß er für Physiologie und Pathologie arbeiten solle, eine Aufgabe, die das Genie wohl schwerlich übernehmen würde.

Nicht besser ist der folgende Periode, ja noch schlimmer; denn diese leidige, groß- und schwerköpfige, kurzbeinige, grobfüßige Figur würde man wohl schwerlich in einem Kunstwerke dulden, wenn sie auch noch so organisch konsequent wäre. Überdies kann sie auch der Physiolog nicht brauchen, denn sie stellt die menschliche Gestalt nicht im Durchschnitte vor; der Patholog ebensowenig, denn sie ist nicht krankhaft noch monstros, sondern nur schlecht und abgeschmackt.

Wunderlicher, trefflicher Diderot, warum wolltest du deine großen Geisteskräfte lieber brauchen, um durcheinander-

zuwerfen als zurechtzustellen? Sind denn die Menschen, die sich, ohne Grundsätze, in der Erfahrung abmüden, nicht ohnehin schon übel genug dran?

"Ob wir nun gleich die Wirkungen und Ursachen des organischen Baues nicht kennen und aus eben dieser Unwissenheit uns an konventionelle Regeln gebunden haben, so würde doch ein Künstler, der diese Regeln vernachlässigte und sich an eine genaue Nachahmung der Natur hielte, oft wegen zu großer Füße, kurzer Beine, geschwollener Knie, lästiger und schwerer Köpfe entschuldigt werden müssen."

Zu Anfang des vorstehenden Perioden legt der Verfasser schon seine sophistischen Schlingen, die er hinterher fester zuziehen will. Er sagt: Wir kennen die Art nicht, wie die Natur bei der Organisation verfährt, und wir sind deswegen über gewisse Regeln übereingekommen, mit denen wir uns behelfen und nach denen wir uns, in Ermanglung einer bessern Einsicht, zu richten pflegen. Hier ist es, wo sich gleich unser Widerspruch laut erheben muß.

Ob wir die Gesetze der organisierenden Natur kennen oder nicht, ob wir sie besser kennen als vor dreißig Jahren, da unser Gegner schrieb, ob wir sie künftig besser kennen werden, wie tief wir in ihre Geheimnisse dringen können — darnach hat der bildende Künstler kaum zu fragen. Seine Kraft besteht im Anschauen, im Auffassen eines bedeutenden Ganzen, im Gewahrwerden der Teile, im Gefühl, daß eine Kenntnis, die durchs Studium erlangt wird, nötig sei, und besonders im Gefühl, was denn eigentlich für eine Kenntnis, die durchs Studium erlangt wird, nötig sei, damit er sich nicht zu weit aus seinem Kreise entferne, damit er das Unnötige nicht aufnehme und das Nötige versäume.

Ein solcher Künstler, eine Nation, ein Jahrhundert solcher Künstler bilden durch Beispiel und Lehre, nachdem die Kunst sich lange empirisch fortgeholfen hat, endlich die Regeln der Kunst. Aus ihrem Geiste und ihrer Hand entstehen Proportionen, Formen, Gestalten, wozu ihnen die bildende Natur den Stoff darreichte; sie konvenieren nicht über dies und jenes, das aber anders sein könnte,

sie reden nicht miteinander ab, etwas Ungeschicktes für das Rechte gelten zu lassen, sondern sie bilden zuletzt die Regeln aus sich selbst, nach Kunstgesetzen, die ebenso wahr in der Natur des bildenden Genies liegen, als die große, allgemeine Natur die organischen Gesetze ewig tätig bewahrt.

Es ist hier gar die Frage nicht, auf welchem Raum der Erde, unter welcher Nation, zu welcher Zeit man diese Regeln entdeckt und befolgt habe. Es ist die Frage nicht, ob man an andern Orten, zu andern Zeiten, unter andern Umständen davon abgewichen sei, ob man hie und da etwas Konventionelles dem Gesetzmäßigen substituiert habe. Ja es ist nicht einmal die Frage, ob die echten Regeln jemals gefunden oder befolgt worden sind, sondern man muß kühn behaupten, daß sie gefunden werden müssen und daß, wenn wir sie dem Genie nicht vorschreiben können, wir sie von dem Genie zu empfangen haben, das sich selbst in seiner höchsten Ausbildung fühlt und seinen Wirkungskreis nicht verkennt.

Was sollen wir aber zu dem folgenden Perioden sagen? Er enthält eine Wahrheit, aber eine überflüssige; sie ist paradox hingestellt, um uns auf Paradoxe vorzubereiten.

"Eine krumme Nase beleidigt nicht in der Natur, weil alles zusammenhängt; man wird auf diesen Übelstand durch kleine nachbarliche Veränderungen geführt, die ihn einleiten und erträglich machen. Verdrehte man dem Antinous die Nase, indem das übrige an seinem Platze bliebe, so würde es übel aussehen. Warum? Antinous hat alsdann keine krumme, er hat eine zerbrochne Nase."

Wir dürfen wohl nochmals fragen: Was soll das hier bedeuten? was beweisen? und warum wird hier Antinous gebracht? Jedes wohlgebildete Gesicht wird entstellt, wenn man die Nase auf die Seite biegt. Und warum? Weil die Symmetrie gestört wird, auf welcher die gute Bildung des Menschen beruht. Von einem Gesichte, das im ganzen verschoben ist, dergestalt daß man gar keine Forderung einer symmetrischen Stellung der Teile an dasselbe macht, sollte gar nicht die Rede sein, wenn man auch von Kunst nur zum Scherz spräche.

Bedeutender ist folgender Periode; hier geht der Sophist schon mit vollen Segeln.

"Wir sagen von einem Menschen, den wir vorbeigehen sehen: er sei übel gemacht. Ja, nach unsern armen Regeln; aber nach der Natur beurteilt, wird es anders klingen. Wir sagen von einer Statue: sie habe die schönsten Proportionen. Ja, nach unsern armen Regeln; aber was würde die Natur sagen?"

Mannigfaltig ist die Komplikation des Halben, Schiefen und Falschen in diesen wenigen Worten. Hier ist wieder die Lebenswirkung der organischen Natur, die sich in allen Störungsfällen, obgleich oft kümmerlich genug, in ein gewisses Gleichgewicht zu setzen weiß und dadurch ihre lebendige, produktive Realität auf das kräftigste beweist, der vollendeten Kunst entgegengesetzt, die auf ihrem höchsten Gipfel keine Ansprüche auf lebendige, produktive und reproduktive Realität macht, sondern die Natur auf dem würdigsten Punkte ihrer Erscheinung ergreift, ihr die Schönheit der Proportionen ablernt, um sie ihr selbst wieder vorzuschreiben.

Die Kunst übernimmt nicht, mit der Natur in ihrer Breite und Tiefe zu wetteifern, sie hält sich an die Oberfläche der natürlichen Erscheinungen, aber sie hat ihre eigne Tiefe, ihre eigne Gewalt; sie fixiert die höchsten Momente dieser oberflächlichen Erscheinungen, indem sie das Gesetzliche darin anerkennt, die Vollkommenheit der zweckmäßigen Proportion, den Gipfel der Schönheit, die Würde der Bedeutung, die Höhe der Leidenschaft.

Die Natur scheint um ihrer selbst willen zu wirken; der Künstler wirkt als Mensch, um des Menschen willen. Aus dem, was uns die Natur darbietet, lesen wir uns im Leben das Wünschenswerte, das Genießbare nur kümmerlich aus; was der Künstler dem Menschen entgegenbringt, soll alles den Sinnen faßlich und angenehm, alles aufreizend und anlockend, alles genießbar und befriedigend, alles für den Geist nährend, bildend und erhebend sein, und so gibt der Künstler, dankbar gegen die Natur, die auch ihn hervorbrachte, ihr eine zweite Natur, aber eine gefühlte, eine gedachte, eine menschlich vollendete zurück.

Soll dieses aber geschehen, so muß das Genie, der berufne Künstler, nach Gesetzen, nach Regeln handeln, die ihm die Natur selbst vorschrieb, die ihr nicht widersprechen, die sein größter Reichtum sind, weil er dadurch sowohl den großen Reichtum der Natur als den Reichtum seines Gemüts beherrschen und brauchen lernt.

"Es sei mir erlaubt, den Schleier von meinem Buckligen auf die Mediceische Venus überzutragen, so daß man nur die Spitze ihres Fußes gewahr werde. Übernähme nun die Natur, zu dieser Fußspitze eine Figur auszubilden, so würdet ihr vielleicht mit Verwunderung unter ihrem Griffel ein häßliches und verschobenes Ungeheuer entstehen sehen; mich aber würde es wundern, wenn das Gegenteil geschähe."

Der falsche Weg, den unser Freund und Gegner mit den ersten Schritten eingeschlagen, vor dem wir bisher zu warnen suchten, zeigt sich nun hier in seiner völligen Ablenkung.

Was uns betrifft, so haben wir viel zu große Ehrfurcht vor der Natur, als daß wir ihre personifizierte göttliche Gestalt für so täppisch halten sollten, in die Schlingen eines Sophisten einzugehen und, um seinen Scheingründen einiges Gewicht zu verschaffen, mit ihrer nie abirrenden Hand eine Fratze zu entwerfen. Sie wird vielmehr, wie das Orakel jene verfängliche Frage, ob der Sperling lebendig oder tot sei? hier auch diese ungeschickte Zumutung beschämen.

Sie tritt vor das verschleierte Bild, sieht die Fußspitze und vernimmt, warum der Sophist sie aufgerufen hat. Streng, aber ohne Unwillen ruft sie ihm zu: Du versuchst mich vergebens durch eine verfängliche Zweideutigkeit! Laß den Schleier hängen oder hebe ihn weg, ich weiß, was drunter verborgen ist. Ich habe diese Fußspitze selbst gemacht, denn ich lehrte den Künstler, der sie bildete; ich gab ihm den Begriff vom Charakter einer Gestalt, und aus diesem Begriff sind diese Proportionen, diese Formen entstanden; es ist genug, daß diese Fußspitze zu dieser und zu keiner andern Statue passe, daß dieses Kunstwerk, das du mir zum größten Teil zu verbergen glaubst, mit

sich selbst in Übereinstimmung sei. Ich sage dir: diese Fußspitze gehört einem schönen, zarten, schamhaften Weibe, die in der Blüte ihrer Jugend steht! Auf einem andern Fuße würde die würdigste der Frauen, die Götterkönigin ruhen, auf einem andern eine leichtsinnige Bacchantin schweben. Doch dieses merke: der Fuß ist von Marmor, er verlangt nicht zu gehen; und so ist der Körper auch, er verlangt nicht zu leben. Hatte dieser Künstler etwa die törige Forderung, seinen Fuß neben einen organischen zu stellen? Dann verdient er die Demütigung, die du ihm zudenkst. Aber du hast ihn nicht gekannt oder ihn mißverstanden: kein echter Künstler verlangt sein Werk neben ein Naturprodukt oder gar an dessen Stelle zu setzen; der es täte, wäre wie ein Mittelgeschöpf aus dem Reiche der Kunst zu verstoßen und im Reiche der Natur nicht aufzunehmen.

Dem Dichter kann man wohl verzeihen, wenn er, um eine interessante Situation in der Phantasie zu erregen, seinen Bildhauer in eine selbsthervorgebrachte Statue wirklich verliebt denkt, wenn er ihm Begierden zu derselben andichtet, wenn er sie endlich in seinen Armen erweichen läßt. Das gibt wohl ein lüsternes Geschichtchen, das sich ganz artig anhört; für den bildenden Künstler bleibt es ein unwürdiges Märchen. Die Tradition sagt, daß brutale Menschen gegen plastische Meisterwerke von sinnlichen Begierden entzündet wurden; die Liebe eines hohen Künstlers aber zu seinem trefflichen Werk ist ganz anderer Art: sie gleicht der frommen, heiligen Liebe unter Blutsverwandten und Freunden. Hätte Pygmalion seiner Statue begehren können, so wäre er ein Pfuscher gewesen, unfähig, eine Gestalt hervorzubringen, die verdient hätte, als Kunstwerk oder als Naturwerk geschätzt zu werden.

Verzeihe, o Leser und Zuhörer, wenn unsere Göttin weitläufiger, als es einem Orakel geziemt, gesprochen hat. Einen verworrenen Knaul kann man dir bequem auf einmal in die Hand geben; um ihn zu entwirren aber, um ihn dir als einen reinen Faden in seiner Länge zu zeigen, braucht es Zeit und Raum.

"Eine menschliche Figur ist ein System, so mannigfaltig

zusammengesetzt, daß die Folgen einer in ihren Anfängen unmerklichen Inkonsequenz das vollkommenste Kunstwerk auf tausend Meilen von der Natur wegwerfen müssen."

Ja, der Künstler verdiente diese Demütigung, daß man ihm sein vollkommenstes Kunstwerk, die Frucht seines Geistes, seines Fleißes, seiner Mühe unendlich herabwürdigte, gegen ein Naturprodukt herabsetzte, wenn er es neben oder an die Stelle eines Naturprodukts hätte setzen wollen.

Mit Fleiß wiederholen wir die Worte unserer supponierten Göttin, weil unser Gegner sich auch wiederholt und weil gerade dieses Vermischen von Natur und Kunst die Hauptkrankheit ist, an der unsere Zeit darniederliegt. Der Künstler muß den Kreis seiner Kräfte kennen, er muß innerhalb der Natur sich ein Reich bilden; er hört aber auf, ein Künstler zu sein, wenn er mit in die Natur verfließen, sich in ihr auflösen will.

Wir wenden uns abermals zu unserem Autor, der eine geschickte Wendung nimmt, um von seinen seltsamen Seitenwegen zu dem Wahren und Richtigen allmählich zurückzukehren.

"Wenn ich in die Geheimnisse der Kunst eingeweiht wäre, so wüßte ich vielleicht, wie weit der Künstler sich den angenommenen Proportionen unterwerfen soll, und ich würde es euch sagen."

Wenn es der Fall sein kann, daß der Künstler sich Proportionen unterwerfen soll, so müssen diese doch etwas Nötigendes, etwas Gesetzliches haben, sie dürfen nicht willkürlich angenommen sein, sondern die Masse der Künstler muß hinreichende Ursache, bei Beobachtung der natürlichen Gestalten und in Rücksicht auf Kunstbedürfnis, gefunden haben, sie anzunehmen. Das ists, was wir behaupten, und wir sind schon zufrieden, daß unser Verfasser es einigermaßen zugesteht. Nur geht er leider zu geschwind über das, was gesetzlich sein soll, hinaus, er lehnt es beiseite, um uns auf einzelne Bedingungen und Bestimmungen, auf Ausnahmen zu leiten und aufmerksam zu machen. Denn er fährt fort:

"Aber das weiß ich, daß sie gegen den Despotismus der Natur sich nicht halten können, daß das Alter, der Zustand auf hunderterlei Art Aufopferungen bewirken."

Dies ist keineswegs ein Gegensatz gegen das, was wir behauptet haben. Eben weil der Künstlergeist sich erhoben hat, den Menschen auf der Höhe seiner Gestalt und übrigens ohne Bedingung zu betrachten, dadurch sind ja die Proportionen entstanden. Niemand wird die Ausnahmen leugnen, wenn man sie gleich erst beiseite setzen muß; wer würde eine Physiologie durch pathologische Noten zu entkräften glauben!

"Ich habe niemals gehört, daß man eine Figur übel gezeichnet nenne, wenn sie ihre äußere Organisation deutlich sehen läßt, wenn das Alter, die Gewohnheit und die Leichtigkeit, tägliche Beschäftigungen auszuüben, wohl ausgedruckt ist."

Wenn eine Figur ihre äußere Organisation deutlich sehen läßt und die übrigen Bedingungen erfüllt, die hier gefordert werden, so hat sie gewiß, wo nicht schöne, doch charakteristische Proportionen und kann in einem Kunstwerke gar wohl ihre Stelle finden.

"Diese Beschäftigungen bestimmen die vollkommene Größe der Figur, die Proportion jedes Gliedes und des Ganzen; daher sehe ich das Kind entspringen, den erwachsnen Mann und den Greis, den wilden sowie den gebildeten Menschen, den Geschäftsmann, den Soldaten und den Lastträger."

Niemand wird leugnen, daß Funktionen großen Einfluß auf die Ausbildung der Glieder haben, aber die Fähigkeit, zu diesem oder jenem Zweck ausgebildet zu werden, muß zum Grunde liegen. Alle Beschäftigung der Welt wird keinen Schwächling zu einem Lastträger machen. Die Natur muß das Ihrige getan haben, wenn die Erziehung gelingen soll.

"Wenn eine Figur schwer zu erfinden wäre, so müßte es ein Mensch von zwanzig Jahren sein, der schnell, auf einmal, aus der Erde entstanden wäre und nichts getan hätte; aber dieser Mensch ist eine Chimäre."

Dieser Behauptung kann man nicht geradezu wider-

sprechen, und doch muß man sich gegen das Kaptiose, das in ihr liegt, verwahren. Freilich lassen sich keine Glieder eines Erwachsnen denken, die sich ohne Übung, in einer absoluten Ruhe ausgebildet hätten, und doch denkt sich der Künstler, indem er seinen Idealen nachstrebt, einen menschlichen Körper, welcher durch die mäßigste Übung zu seiner größten Ausbildung gekommen ist; allen Begriff von Mühe, von Anstrengung, von Ausbildung zu einem gewissen Zweck und Charakter muß er ablenken. Eine solche Gestalt, die auf wahren Proportionen ruht, kann gar wohl von der Kunst hervorgebracht werden und ist alsdenn keineswegs eine Chimäre, sondern ein Ideal.

"Die Kindheit ist beinahe eine Karikatur; dasselbe kann man von dem Alter sagen. Das Kind ist eine unförmige, flüssige Masse, die sich zu entwickeln strebt, sowie der Greis eine ungestaltete und trockne Masse wird, die in sich selbst zurückkehrt, um sich nach und nach auf nichts zu reduzieren."

Wir stimmen mit dem Verfasser völlig überein, daß Kindheit und hohes Alter aus dem Bezirk der schönen Kunst zu verbannen sind. Insofern der Künstler auf Charakter arbeitet, mag er auch einen Versuch machen, diese zu wenig oder zu viel entwickelte Naturen in den Zyklus schöner und bedeutender Kunst aufzunehmen.

"Nur in dem Zwischenraum der beiden Alter, vom Anfang der vollkommenen Jugend bis zum Ende der Mannheit, unterwirft der Künstler seine Gestalten der Reinheit, der strengen Genauigkeit der Zeichnung; da ist es, wo das poco più und poco meno, eine Abweichung hinein oder heraus, Fehler oder Schönheiten hervorbringen."

Nur äußerst kurze Zeit kann der menschliche Körper schön genannt werden, und wir würden, im strengen Sinne, die Epoche noch viel enger als unser Verfasser begrenzen. Der Augenblick der Pubertät ist für beide Geschlechter der Augenblick, in welchem die Gestalt der höchsten Schönheit fähig ist; aber man darf wohl sagen: es ist nur ein Augenblick! Die Begattung und Fortpflanzung kostet dem Schmetterlinge das Leben, dem Menschen die Schönheit,

und hier liegt einer der größten Vorteile der Kunst, daß sie dasjenige dichterisch bilden darf, was der Natur unmöglich ist wirklich aufzustellen. So wie die Kunst Zentauren erschafft, so kann sie uns auch jungfräuliche Mütter vorlügen, ja es ist ihre Pflicht. Die Matrone Niobe, Mutter von vielen erwachsnen Kindern, ist mit dem ersten Reiz jungfräulicher Brüste gebildet. Ja, in der weisen Vereinigung dieser Widersprüche ruht die ewige Jugend, welche die Alten ihren Gottheiten zu geben wußten.

Hier sind wir also mit unserm Verfasser völlig einig. Bei schönen Proportionen, bei schönen Formen ist allein das zarte *Mehr* oder *Weniger* bedeutend. Das Schöne ist ein enger Kreis, in dem man sich nur bescheiden regen darf.

Wir lassen uns von unserm Autor weiterführen; er bringt uns durch einen leichten Übergang auf eine bedeutende Stelle.

"Aber, werdet ihr sagen, wie sich auch das Alter und die Funktionen verhalten mögen, indem sie die Formen verändern, zerstören sie doch die Organe nicht. — Das gebe ich zu. — So muß man sie also kennen? — Das will ich nicht leugnen. — Ja, hier ist die Ursache, warum man die Anatomie zu studieren hat. — Das Studium des Muskelmanns hat ohne Zweifel seine Vorteile; aber sollte nicht zu fürchten sein, daß dieser Geschundne beständig in der Einbildungskraft bleiben, daß der Künstler auf der Eitelkeit beharren werde, sich immer gelehrt zu zeigen, daß sein verwöhntes Auge nicht mehr auf der Oberfläche verweilen könne, daß er, ohngeachtet der Haut und des Fettes, immer nur den Muskel sehe, seinen Ursprung, seine Befestigung, sein Einschmiegen? Wird er nicht alles zu stark ausdrücken? wird er nicht hart und trocken arbeiten? werde ich nicht den verwünschten Geschundnen auch in Weiberfiguren wiederfinden? Weil ich denn doch einmal nur das Äußere zu zeigen habe, so wünschte ich, man lehrte mich das Äußere nur recht gut sehen und erließe mir eine gefährliche Kenntnis, die ich vergessen soll."

Dergleichen Grundsätze darf man jungen und leichtgesinnten Künstlern nur merken lassen, sie werden sich

über eine Autorität freuen, die völlig wie aus ihrer Seele spricht. Nein, werter Diderot, drücke dich, da dir die Sprache so zu Gewalt steht, bestimmter aus! Ja, das Äußere soll der Künstler darstellen! Aber was ist das Äußere einer organischen Natur anders als die ewig veränderte Erscheinung des Innern? Dieses Äußere, diese Oberfläche ist einem mannigfaltigen, verwickelten, zarten innern Bau so genau angepaßt, daß sie dadurch selbst ein Inneres wird, indem beide Bestimmungen, die äußere und die innere, im ruhigsten Dasein sowie in der stärksten Bewegung, stets im unmittelbarsten Verhältnisse stehen.

Wie diese innere Kenntnis erreicht werde, nach welcher Methode der Künstler Anatomie studieren soll, damit sie ihm nicht den Schaden bringe, den Diderot richtig schildert, ist hier der Ort nicht auszumachen; aber so viel kann man im allgemeinen sagen: du sollst den Leichnam, an dem du die Muskeln kennen lerntest, beleben, nicht vergessen. Der musikalische Komponist wird bei dem Enthusiasmus seiner melodischen Arbeiten den Generalbaß, der Dichter das Silbenmaß nicht vergessen.

Die Gesetze, nach denen der Künstler arbeitet, vergißt er so wenig als den Stoff, den er behandeln will. Dein Muskelmann ist Stoff und Gesetz; dieses mußt du mit Bequemlichkeit befolgen, jenen mit Leichtigkeit zu beherrschen wissen! Und willst du wahrhaft wohltätig gegen deine Schüler sein, so hüte sie für unnützen Kenntnissen und für falschen Maximen; denn es hält schwer, das Unnütze wegzuwerfen sowie eine falsche Richtung zu verändern.

"Man studiert die Muskeln am Leichnam nur deshalb, sagt man, damit man lerne, wie man die Natur ansehen soll; aber die Erfahrung lehrt, daß man nach diesem Studio gar viel Mühe hat, die Natur nicht anders zu sehen, als sie ist."

Auch diese Behauptung beruht nur auf schwankend gebrauchten Worten. Der Künstler, der an der Oberfläche nur herumkrabbelt, wird dem geübten Auge immer leer, obgleich bei schönem Talente immer angenehm erscheinen; der Künstler, der sich ums Innere bekümmert, wird freilich auch das sehen, was er weiß, er wird, wenn

man will, sein Wissen auf die Oberfläche übertragen, und hier ist auch das geringe *Mehr* oder *Weniger*, welches entscheidet, ob er wohl oder übel tut.

Hat nun bisher unser Freund und Gegner das Studium der Anatomie verdächtig gemacht, so zieht er nun gleichfalls gegen das akademische Studium des Nackten zu Felde. Hier hat er es eigentlich mit den Pariser akademischen Anstalten und ihrer Pedanterei zu tun, die wir denn nicht in Schutz nehmen wollen. Auch zu diesem Punkte bewegt er sich durch einen raschen Übergang.

"Ihr, mein Freund, werdet diesen Aufsatz allein lesen, und darum darf ich schreiben, was mir beliebt. Die sieben Jahre, die man bei der Akademie zubringt, um nach dem Modell zu zeichnen, glaubt Ihr die gut angewendet? Und wollt Ihr wissen, was ich davon denke? Eben während diesen sieben mühseligen und grausamen Jahren nimmt man in der Zeichnung eine Manier an. Alle diese akademischen Stellungen, gezwungen, zugerichtet, zurechtgerückt, wie sie sind, alle die Handlungen, die kalt und schief durch einen armen Teufel ausgedrückt werden und immer durch ebendenselben armen Teufel, der gedungen ist, dreimal die Woche zu kommen, sich auszukleiden und sich durch den Professor wie eine Gliederpuppe behandeln zu lassen, was haben sie mit den Stellungen und Bewegungen der Natur gemein? Der Mann, der in Eurem Hofe Wasser aus dem Brunnen zieht, wird er durch jenen richtig vorgestellt, der nicht dieselbe Last zu bewegen hat und mit zwei Armen, in der Höhe auf dem Schulgerüst, diese Handlung ungeschickt simuliert? Wie verhält sich der Mensch, der vor der Schule zu sterben scheint, zu dem, der in seinem Bette stirbt oder den man auf der Straße totschlägt? Was für ein Verhältnis hat der Ringer in der Akademie zu dem auf meiner Kreuzstraße? welches der Mann, der auf Befehl bittet, bettelt, schläft, nachdenkt und in Ohnmacht fällt, zu dem Bauer, der für Müdigkeit sich auf die Erde streckt, zu dem Philosophen, der neben seinem Feuer nachdenkt, zu dem gedrängten, erstickten Mann, der unter der Menge in Ohnmacht fällt? Gar keins! mein Freund, gar keins!"

Von dem Modelle gilt im allgemeinen, was von dem Muskelkörper vorhin gesagt worden. Das Studium des Modells und die Nachbildung desselben ist teils eine Stufe, die der Künstler zwar nicht überspringen kann, worauf er aber nicht zu lange verweilen sollte, teils ist es eine Beihülfe bei Ausführung seiner Werke, die er, selbst als vollendeter Künstler, nicht entbehren kann. Das lebendige Modell ist für den Künstler nur ein roher Stoff, von dem er sich nicht muß einschränken lassen, sondern den er zu verarbeiten trachten muß.

Die übeln Wirkungen, die unser Freund von dem, freilich ewigen, Studium des Modells in der Akademie gesehen, verdrießen ihn so sehr, daß er fortfährt:

"Ebensogut möchte man die Künstler, um ja das Abgeschmackte zu vollenden, wenn man sie dort entläßt, zu Vestris oder Gardel oder zu irgendeinem andern Tanzmeister schicken, damit sie da die Grazie lernen. Denn wahrlich, die Natur wird ganz vergessen, die Einbildungskraft füllt sich mit Handlungen, Stellungen, mit Figuren, die nicht falscher, zugeschnittner, lächerlicher und kälter sein könnten. Da stecken sie im Magazin, und nun kommen sie heraus, um sich ans Tuch zu hängen. Sooft der Künstler seinen Stift oder seine Feder nimmt, erwachen diese verdrießlichen Gespenster und treten vor ihn; er wird sie nicht los, und nur ein Wunder kann sie aus seinem Kopfe verjagen. Ich kannte einen jungen Menschen voll Geschmack, der, ehe er den mindesten Zug auf die Leinwand tat, Gott auf seinen Knien anrief und vom Modell befreit zu werden bat. Wie selten ist es gegenwärtig, ein Gemälde zu sehen, das aus einer gewissen Anzahl Figuren besteht, ohne hie und da einige dieser Figuren, Stellungen, Handlungen und Bewegungen zu finden, die akademisch sind, einem Mann von Geschmack unerträglich mißfallen und nur denen imponieren, welchen die Wahrheit fremd ist! Daran ist denn doch das ewige Studium des Schulmodelles schuld.

Nicht in der Schule lernt man die allgemeine Übereinstimmung der Bewegungen, die Übereinstimmung, die man sieht und fühlt, die sich vom Haupt bis zu den Füßen

ausbreitet und schlängelt. Wenn eine Frau nachdenklich den Kopf sinken läßt, so werden alle Glieder zugleich der Schwere gehorchen; sie hebe den Kopf wieder auf und halte ihn gerade: sogleich gehorcht die ganze übrige Maschine."

Durch die Behandlung bei der französischen Akademie, wobei man die Stellungen vervielfältigen mußte, entfernte man sich von dem ersten Zweck des Modells, den Körper physisch kennen zu lernen, und um der Mannigfaltigkeit willen wählte man auch Stellungen, die Gemütsbewegungen ausdrucken. Da denn unser Freund freilich ganz im Vorteil steht, wenn er diese erzwungenen und falschen Darstellungen gegen den natürlichen Ausdruck hält, den man auf der Straße, in der Kirche, unter jeder Volksmenge beobachten kann. Er kann sich des Spottens nicht enthalten:

"Freilich ist es eine Kunst, eine große Kunst, das Modell zu stellen; man darf nur sehen, was der Herr Professor sich darauf zugute tut. Fürchtet nicht, daß er etwa zu dem armen, gedungenen Teufel sagen könnte: Mein Freund, stelle dich selbst! mache, was du willst! Viel lieber gibt er ihm eine sonderbare Bewegung, als daß er ihn eine einfache und natürliche nehmen ließe. Indessen ist das nun einmal nicht anders.

Hundertmal war ich versucht, den jungen Kunstschülern, die mir auf dem Weg zum Louvre, mit ihrem Portefeuille unter dem Arm, begegneten, gutherzig zuzurufen: Freunde, wie lange zeichnet ihr da? — Zwei Jahre! — Das ist mehr als zu viel! Laßt mir die Krambude der Manier, geht zu den Kartäusern! dort werdet ihr den wahren Ausdruck der Frömmigkeit und Innigkeit sehen. Heute ist Abend vor dem großen Feste: geht in die Kirche, schleicht euch zu den Beichtstühlen! dort werdet ihr sehen, wie der Mensch sich sammelt, wie er bereut. Morgen geht in die Landschenke! dort werdet ihr wahrhaft erzürnte Menschen sehen. Mischt euch in die öffentlichen Begebenheiten, beobachtet auf den Straßen, in den Gärten, auf Märkten, in Häusern, und ihr werdet richtige Begriffe fassen über die wahre Bewegung der Lebenshandlungen. Seht! gleich hier!

Gegenstandes seht, die ihr nachbildet? Versucht, meine Freunde, euch die Figur als durchsichtig zu denken und euer Auge in den Mittelpunkt derselben zu bringen! Von da werdet ihr das ganze äußere Spiel der Maschine beobachten; ihr werdet sehen, wie gewisse Teile sich ausdehnen, indessen andere sich verkürzen, wie diese zusammensinken, jene sich aufblähen, und ihr werdet immer, von dem Ganzen durchdrungen, in der *einen* Seite des Gegenstands, die euer Gemälde mir zeigt, die schickliche Übereinstimmung mit der andern fühlen lassen, die ich nicht sehe, und ob ihr mir gleich nur *eine* Ansicht darstellt, so werdet ihr doch meine Einbildungskraft zwingen, auch die entgegengesetzte zu sehen. Dann werde ich sagen, daß Ihr ein erstaunlicher Zeichner seid."

Indem Diderot Künstlern den Rat gibt, sich in die Mitte der Figur in Gedanken zu versetzen, um sie nach allen Seiten wirkend und belebt zu sehen, ist seine Absicht, besonders den Maler zu erinnern, daß er nicht flach und gleichsam nur von *einer* Seite gefällig zu sein suchen solle. Denn gewiß, schon eine richtige Zeichnung, ohne Licht und Schatten, erscheint rund, sowie vor- und zurücktretend. Warum erscheint eine Silhouette so belebt? Weil der Umriß der Gestalt richtig ist, daß man sowohl die vordere als Rückseite der Figur hineinzeichnen könnte. Der junge Künstler, dem unsers Verfassers Rat nicht ganz deutlich sein sollte, mache den eben angezeigten Versuch mit der Silhouette, und sein Auge, von zwei Seiten auf denselben Kontur gerichtet, wird das ohngefähr wirklich ausüben können, was Diderot durch Abstraktion aus der Mitte der Figur herausgedacht haben will.

Wenn nun eine Figur im ganzen gut zusammengezeichnet ist, so erinnert der Verfasser nunmehr an die Ausführung, die nicht dem Ganzen schaden, sondern dasselbe vollenden möge. Wir sind mit ihm überzeugt, daß die höchsten Geisteskräfte sowie der geübteste Mechanismus des Künstlers hierbei aufgerufen werden müssen.

"Aber es ist nicht genug, daß ihr das Ganze gut zusammenrichtet, nun habt ihr noch das Einzelne auszuführen, ohne daß die Masse zerstört werde. Das ist das

Werk der Begeisterung, des Gefühls, des auserlesnen Gefühls.

Und so würde ich denn eine Zeichenschule folgendermaßen eingerichtet wünschen: Wenn der Schüler mit Leichtigkeit nach der Zeichnung und dem Runden zu arbeiten weiß, so halte ich ihn zwei Jahre vor dem akademischen Modell des Manns und der Frau. Dann stelle ich ihm Kinder vor, dann Erwachsne, ferner ausgebildete Männer, Greise, Personen von verschiedenem Alter und Geschlecht, aus allen Ständen der Gesellschaft genommen, genug, alle Arten von Naturen. Es kann mir daran nicht fehlen: wenn ich sie gut bezahle, so werden sie sich in Menge bei meiner Akademie melden; lebe ich in einem Sklavenlande, so heiße ich sie kommen.

Der Professor bemerkt bei den verschiedenen Modellen die Zufälligkeiten, welche, durch die tägliche Verrichtung, Lebensart, Stand und Alter, in den Formen Veränderung bewirken.

Ein Schüler sieht das akademische Modell nur alle vierzehen Tage, und diesem überläßt der Professor, sich selbst zu stellen. Nach der Zeichnungssitzung erklärt ein geschickter Anatom meinem Lehrling den abgezognen Leichnam und wendet seine Lektion auf das lebendige, belebte Nackende an. Höchstens zwölfmal des Jahrs zeichnet er nach der toten Zergliedrung; mehr braucht er nicht, um zu empfinden, daß Fleisch auf Knochen und freies Fleisch sich nicht überein zeichnen läßt, daß hier der Strich rund und dort gleichsam winklig sein müsse; er wird einsehen, daß, wenn man diese Feinheiten vernachlässigt, das Ganze wie eine aufgetriebene Blase oder wie ein Wollsack aussieht."

Daß der Vorschlag zu einer Zeichenschule unzulänglich, die Intention des Verfassers nicht klar genug, die Epochen, wie die verschiednen Abteilungen des Unterrichts aufeinander folgen sollen, nicht bestimmt genug angegeben seien, fällt jedem in die Augen; doch ist hier der Ort nicht, mit dem Verfasser zu hadern. Genug, daß er im ganzen den einschränkenden Pedantismus verbannt und das bestimmende Studium anempfiehlt. Möchten wir

Gegenstandes seht, die ihr nachbildet? Versucht, meine Freunde, euch die Figur als durchsichtig zu denken und euer Auge in den Mittelpunkt derselben zu bringen! Von da werdet ihr das ganze äußere Spiel der Maschine beobachten; ihr werdet sehen, wie gewisse Teile sich ausdehnen, indessen andere sich verkürzen, wie diese zusammensinken, jene sich aufblähen, und ihr werdet immer, von dem Ganzen durchdrungen, in der *einen* Seite des Gegenstands, die euer Gemälde mir zeigt, die schickliche Übereinstimmung mit der andern fühlen lassen, die ich nicht sehe, und ob ihr mir gleich nur *eine* Ansicht darstellt, so werdet ihr doch meine Einbildungskraft zwingen, auch die entgegengesetzte zu sehen. Dann werde ich sagen, daß Ihr ein erstaunlicher Zeichner seid."

Indem Diderot Künstlern den Rat gibt, sich in die Mitte der Figur in Gedanken zu versetzen, um sie nach allen Seiten wirkend und belebt zu sehen, ist seine Absicht, besonders den Maler zu erinnern, daß er nicht flach und gleichsam nur von *einer* Seite gefällig zu sein suchen solle. Denn gewiß, schon eine richtige Zeichnung, ohne Licht und Schatten, erscheint rund, sowie vor- und zurücktretend. Warum erscheint eine Silhouette so belebt? Weil der Umriß der Gestalt richtig ist, daß man sowohl die vordere als Rückseite der Figur hineinzeichnen könnte. Der junge Künstler, dem unsers Verfassers Rat nicht ganz deutlich sein sollte, mache den eben angezeigten Versuch mit der Silhouette, und sein Auge, von zwei Seiten auf denselben Kontur gerichtet, wird das ohngefähr wirklich ausüben können, was Diderot durch Abstraktion aus der Mitte der Figur herausgedacht haben will.

Wenn nun eine Figur im ganzen gut zusammengezeichnet ist, so erinnert der Verfasser nunmehr an die Ausführung, die nicht dem Ganzen schaden, sondern dasselbe vollenden möge. Wir sind mit ihm überzeugt, daß die höchsten Geisteskräfte sowie der geübteste Mechanismus des Künstlers hierbei aufgerufen werden müssen.

"Aber es ist nicht genug, daß ihr das Ganze gut zusammenrichtet, nun habt ihr noch das Einzelne auszuführen, ohne daß die Masse zerstört werde. Das ist das

Werk der Begeisterung, des Gefühls, des auserlesnen Gefühls.

Und so würde ich denn eine Zeichenschule folgendermaßen eingerichtet wünschen: Wenn der Schüler mit Leichtigkeit nach der Zeichnung und dem Runden zu arbeiten weiß, so halte ich ihn zwei Jahre vor dem akademischen Modell des Manns und der Frau. Dann stelle ich ihm Kinder vor, dann Erwachsne, ferner ausgebildete Männer, Greise, Personen von verschiedenem Alter und Geschlecht, aus allen Ständen der Gesellschaft genommen, genug, alle Arten von Naturen. Es kann mir daran nicht fehlen: wenn ich sie gut bezahle, so werden sie sich in Menge bei meiner Akademie melden; lebe ich in einem Sklavenlande, so heiße ich sie kommen.

Der Professor bemerkt bei den verschiedenen Modellen die Zufälligkeiten, welche, durch die tägliche Verrichtung, Lebensart, Stand und Alter, in den Formen Veränderung bewirken.

Ein Schüler sieht das akademische Modell nur alle vierzehen Tage, und diesem überläßt der Professor, sich selbst zu stellen. Nach der Zeichnungssitzung erklärt ein geschickter Anatom meinem Lehrling den abgezognen Leichnam und wendet seine Lektion auf das lebendige, belebte Nackende an. Höchstens zwölfmal des Jahrs zeichnet er nach der toten Zergliedrung; mehr braucht er nicht, um zu empfinden, daß Fleisch auf Knochen und freies Fleisch sich nicht überein zeichnen läßt, daß hier der Strich rund und dort gleichsam winklig sein müsse; er wird einsehen, daß, wenn man diese Feinheiten vernachlässigt, das Ganze wie eine aufgetriebene Blase oder wie ein Wollsack aussieht."

Daß der Vorschlag zu einer Zeichenschule unzulänglich, die Intention des Verfassers nicht klar genug, die Epochen, wie die verschiednen Abteilungen des Unterrichts aufeinander folgen sollen, nicht bestimmt genug angegeben seien, fällt jedem in die Augen; doch ist hier der Ort nicht, mit dem Verfasser zu hadern. Genug, daß er im ganzen den einschränkenden Pedantismus verbannt und das bestimmende Studium anempfiehlt. Möchten wir

doch von Künstlern unserer Zeit, sowohl an Körpern als Gewändern, keine aufgedunsene Blasen und keine ausgestopften Wollsäcke wieder sehen!

"Es gäbe nichts Manieriertes, weder in der Zeichnung noch in der Farbe, wenn man die Natur gewissenhaft nachahmte. Die Manier kommt vom Meister, von der Akademie, von der Schule, ja sogar von der Antike."

Fürwahr, so schlimm du angefangen hast, endigst du, wackrer Diderot, und wir müssen zum Schlusse des Kapitels in Unfrieden von dir scheiden. Ist die Jugend, bei einer mäßigen Portion Genie, nicht schon aufgeblasen genug? schmeichelt sich nicht jeder so gern, ein unbedingter, dem Individuo gemäßer, selbstergriffner Weg sei der beste und führe am weitesten? Und du willst deinen Jünglingen die Schule durchaus verdächtig machen! Vielleicht waren die Professoren der Pariser Akademie vor dreißig Jahren wert, so gescholten und diskreditiert zu werden, das kann ich nicht entscheiden; aber im allgemeinen genommen, ist in deinen Schlußworten keine wahre Silbe.

Der Künstler soll nicht sowohl gewissenhaft gegen die Natur, er soll gewissenhaft gegen die Kunst sein. Durch die treuste Nachahmung der Natur entsteht noch kein Kunstwerk, aber in einem Kunstwerke kann fast alle Natur erloschen sein, und es kann noch immer Lob verdienen. Verzeihe, du abgeschiedner Geist, wenn deine Paradoxie mich auch paradox macht! Doch das wirst du im Ernste selbst nicht leugnen: von dem Meister, von der Akademie, von der Schule, von der Antike, die du anklagst, daß sie das Manierierte veranlasse, kann ebensogut, durch eine richtige Methode, ein echter Stil verbreitet werden. Ja man darf wohl sagen: welches Genie der Welt wird auf *einmal*, durch das bloße Anschauen der Natur, ohne Überlieferung, sich zu Proportionen entscheiden, die echten Formen ergreifen, den wahren Stil erwählen und sich selbst eine alles umfassende Methode erschaffen? Ein solches Kunstgenie ist ein weit leereres Traumbild als oben dein Jüngling, der, als ein Geschöpf von zwanzig Jahren, aus einem Erdenkloß entstünde und

vollendete Glieder hätte, ohne sie jemals gebraucht zu haben.

Und so lebe wohl, ehrwürdiger Schatten, habe Dank, daß du uns veranlaßtest, zu streiten, zu schwätzen, uns zu ereifern und wieder kühl zu werden. Die höchste Wirkung des Geistes ist, den Geist hervorzurufen. Nochmals lebe wohl! Im Farbenreiche sehen wir uns wieder.

ZWEITES KAPITEL

MEINE KLEINE IDEEN ÜBER DIE FARBE

DIDEROT, ein Mann von großem Geist und Verstand, geübt in allen Wendungen des Denkens, zeigt uns hier, daß er sich bei Behandlung dieser Materie seiner Stärke und seiner Schwäche bewußt sei. Schon in der Überschrift gibt er uns einen Wink, daß wir nicht zu viel von ihm erwarten sollen.

Wenn er in dem ersten Kapitel uns mit *bizarren Gedanken* über die Zeichnung drohte, so war er sich seiner Übersicht, seiner Kraft und Fertigkeit bewußt, und wirklich fanden wir an ihm einen gewandten und rüstigen Streiter, gegen den wir Ursache hatten alle unsere Kräfte aufzubieten; hier aber kündigt er selbst mit einer bescheidnen Gebärde nur *kleine Ideen* über die Farbe an. Jedoch näher betrachtet, tut er sich unrecht: sie sind nicht klein, sondern meistenteils richtig, den Gegenständen angemessen, und seine Bemerkungen treffend; aber er steht in einem engen Kreise beschränkt, und diesen kennt er nicht vollkommen, er blickt nicht weit genug, und selbst das Naheliegende ist ihm nicht alles deutlich.

Aus dieser Vergleichung der beiden Kapitel folgt nun von selbst, daß ich, um auch dieses mit Anmerkungen zu begleiten, mich einer ganz andern Behandlungsart befleißigen muß. Dort hatte ich nur Sophismen zu entwickeln, das Scheinbare von dem Wahren zu sondern, ich konnte mich auf etwas anerkannt Gesetzliches in der Natur berufen, ich fand manchen wissenschaftlichen Rückenhalt, an den ich mich anlehnen konnte; hier aber

wäre die Aufgabe, einen engen Kreis zu erweitern, seinen Umfang zu bezeichnen, Lücken auszufüllen und eine Arbeit selbst zu vollenden, deren Bedürfnis von wahren Künstlern, von wahren Freunden der Wissenschaften längst empfunden worden.

Da man aber, gesetzt auch, man wäre fähig dazu, eine solche Darstellung bei Gelegenheit eines fremden, unvollständigen Aufsatzes wohl schwerlich bequem finden würde, so habe ich einen andern Weg eingeschlagen, um meine Arbeit bei diesem Kapitel Freunden der Kunst nützlich zu machen.

Diderot wirft auch hier nach seiner bekannten sophistischen Tücke die verschiednen Teile seiner kurzen Abhandlung durcheinander; er führt uns wie in einem Irrgarten herum, um uns auf einem kleinen Raum eine lange Promenade vorzuspiegeln. Ich habe daher seine Perioden getrennt und sie unter gewisse Rubriken, in eine andere Ordnung zusammengestellt. Es war dieses um so mehr möglich, da sein ganzes Kapitel keinen innern Zusammenhang hat und vielmehr dessen aphoristische Unzulänglichkeit nur durch eine desultorische Bewegung versteckt wird.

Indem ich nun auch in dieser neuen Ordnung meine Anmerkungen hinzufüge, so mag eine gewisse Übersicht desjenigen, was geleistet ist, und desjenigen, was zu leisten übrig bleibt, möglich werden.

Einiges Allgemeine.

"*Hohe Wirkung des Kolorits.* Die Zeichnung gibt den Dingen die Gestalt, die Farbe das Leben; sie ist der göttliche Hauch, der alles belebt."

Die erfreuliche Wirkung, welche die Farbe aufs Auge macht, ist die Folge einer Eigenschaft, die wir an körperlichen und unkörperlichen Erscheinungen nur durch das Gesicht gewahr werden. Man muß die Farbe gesehen haben, ja man muß sie sehen, um sich von der Herrlichkeit dieses kraftvollen Phänomens einen Begriff zu machen.

"*Seltenheit guter Koloristen.* Wenn es mehrere treffliche

Zeichner gibt, so gibt es wenig große Koloristen. Ebenso verhält sichs in der Literatur: hundert kalte Logiker gegen *einen* großen Redner, zehen große Redner gegen *einen* fürtrefflichen Poeten. Ein großes Interesse kann einen beredten Menschen schnell entwickeln, und Helvetius mag sagen, was er will, man macht keine zehen gute Verse ohne Stimmung, und wenn der Kopf darauf stünde."

Hier spielt Diderot nach seiner Art, um das Mangelhafte seiner besondern Kenntnisse zu verbergen, die Frage, über die man unterrichtet werden möchte, ins Allgemeine und blendet mit einem falsch angewendeten Beispiel aus den redenden Künsten. Immer wird alles dem guten Genie zugeschoben, immer soll die Stimmung alles leisten. Freilich sind Genie und Stimmung zwei unerläßliche Bedingungen, wenn ein Kunstwerk hervorgebracht werden soll; aber beide sind, um nur von der Malerei zu reden, zur Erfindung und Anordnung, zur Beleuchtung wie zur Färbung und zum Ausdruck, sowie zur letzten Ausführung nötig. Wenn die Farbe die Oberfläche des Bildes belebt, so muß man das genialische Leben in allen seinen Teilen gewahr werden.

Auch könnte man überhaupt jenen Satz gerade umwenden und sagen: Es gibt mehr gute Koloristen als Zeichner; oder, wenn wir anders billig sein wollen: Es ist in einem Fall so schwer als in dem andern, vortrefflich zu sein. Stelle man übrigens den Punkt, auf welchem einer für einen guten Zeichner oder Koloristen gelten soll, so hoch oder so tief, als man will, so wird man immer zum wenigsten gleiche Zahl der Meister finden, wenn man nicht etwa gar mehr Koloristen antrifft. Man darf nur an die niederländische Schule und überhaupt an alle diejenigen denken, welche Naturalisten genannt werden.

Hat es damit seine Richtigkeit und gibt es wirklich ebensoviel gute Koloristen als Zeichner, so führt uns dies zu einer andern wichtigen Betrachtung Bei der Zeichnung hat man in den Schulen, wenn auch keine vollkommene Theorie, doch wenigstens gewisse Grundsätze, gewisse Regeln und Maße, die sich überliefern lassen, bei dem

Kolorit hingegen weder Theorie noch Grundsätze noch irgend etwas, das sich überliefern läßt. Der Schüler wird auf Natur, auf Beispiele, er wird auf seinen eignen Geschmack verwiesen. Und warum ist es denn doch ebenso schwer, gut zu zeichnen als gut zu kolorieren? Darum, dünkt uns, weil die Zeichnung sehr viel Kenntnisse erfordert, viel Studium voraussetzt, weil die Ausübung derselben sehr verwickelt ist, ein anhaltendes Nachdenken und eine gewisse Strenge fordert; das Kolorit hingegen ist eine Erscheinung, die nur ans Gefühl Anspruch macht und also auch durchs Gefühl, gleichsam instinktmäßig, hervorgebracht werden kann.

Ein Glück, daß es sich also verhält! Denn sonst würden wir, bei dem Mangel von Theorie und Grundsätzen, noch weniger gut kolorierte Bilder haben. Daß es ihrer nicht mehr gibt, hat mancherlei Ursachen. Diderot bringt in der Folge verschiednes hierüber zur Sprache.

Wie traurig es aber mit dieser Rubrik in unsern Lehrbüchern aussehe, kann man sich überzeugen, wenn man zum Beispiel den Artikel "Kolorit" in Sulzers "Allgemeiner Theorie der schönen Künste" mit den Augen eines Künstlers betrachtet, der etwas lernen, eine Anleitung finden, einem Fingerzeig folgen will. Wo ist da nur eine theoretische Spur? wo ist da nur eine Spur, daß der Verfasser auf das, worauf es eigentlich ankommt, wenigstens hindeute? Der Lernbegierige wird an die Natur zurückgewiesen, er wird aus einer Schule, zu der er ein Zutrauen setzt, hinaus auf die Berge und Ebenen, in die weite Welt gestoßen: dort soll er die Sonne, den Duft, die Wolken und wer weiß was alles betrachten; da soll er beobachten, da soll er lernen, da soll er, wie ein Kind, das man aussetzt, sich in der Fremde durch eigne Kräfte forthelfen. Schlägt man deswegen das Buch eines Theoristen auf, um wieder in die Breite und Länge der Erfahrung, um in die Unsicherheit einzelner zerstreuter Beobachtungen, in die Verirrungen einer ungeübten Denkkraft zurückgewiesen zu werden? Freilich ist das Genie im allgemeinen zur Kunst, sowie im besondern zu einem bestimmten Teile der Kunst unentbehrlich; wohl ist eine glückliche

Disposition des Auges zur Empfänglichkeit für die Farben, ein gewisses Gefühl für die Harmonie derselben von Natur erforderlich; freilich muß das Genie sehen, beobachten, ausüben und durch sich selbst bestehen: dagegen hat es Stunden genug, in denen es ein Bedürfnis fühlt, durch den Gedanken über die Erfahrung, ja, wenn man will, über sich selbst erhoben zu werden. Dann nähert es sich gern dem Theoretiker, von dem es die Verkürzung seines Wegs, die Erleichterung der Behandlung in jedem Sinne erwarten darf.

"*Urteil über die Farbengebung.* Nur die Meister der Kunst sind die wahren Richter der Zeichnung; die ganze Welt kann über die Farbe urteilen."

Hierein können wir keineswegs einstimmen. Zwar ist die Farbe in doppeltem Sinne, sowohl in Absicht auf Harmonie im ganzen als auf Wahrheit des Dargestellten im einzelnen, leichter zu fühlen, insofern sie unmittelbar an gesunde Sinne spricht; aber von dem Kolorit als eigentlichem Kunstprodukte kann doch nur der Meister, so wie von allen übrigen Rubriken, urteilen. Ein buntes, ein heiteres, ein durch eine gewisse Allgemeinheit oder ein im besondern harmonisches Bild kann die Menge anlocken, den Liebhaber erfreuen, jedoch urteilen darüber kann nur der Meister oder ein entschiedner Kenner. Entdecken doch auch ganz ungeübte Menschen Fehler in der Zeichnung, Kinder werden durch Ähnlichkeit eines Bildnisses frappiert, es gibt gar vieles, das ein gesundes Auge im einzelnen richtig bemerkt, ohne im ganzen zulänglich, in Hauptpunkten zuverlässig zu sein. Hat man nicht die Erfahrung, daß Ungeübte Tizians Kolorit selbst nicht natürlich finden? Und vielleicht war Diderot auch in demselben Falle, da er nur immer Vernet und Chardin als Muster des Kolorits anführt.

"Ein Halbkenner übersieht wohl in der Eile ein Meisterstück der Zeichnung, des Ausdrucks, der Zusammensetzung; das Auge hat niemals den Koloristen vernachlässigt."

Von Halbkennern sollte eigentlich gar die Rede nicht sein! Ja, wenn man es streng nimmt, gibt es gar keine

Halbkenner. Die Menge, die von einem Kunstwerke angezogen oder abgestoßen wird, macht auf Kennerschaft keinen Anspruch; der echte Liebhaber wächst täglich und erhält sich immerfort bildsam. Es gibt halbe Töne, aber auch diese sind harmonisch im ganzen; der Halbkenner ist eine falsche Saite, die nie einen richtigen Ton angibt, und grade beharrt er auf diesem falschen Ton, da selbst echte Meister und Kenner sich nie für vollendet halten.

"*Seltenheit guter Koloristen.* Aber warum gibt es so wenig Künstler, die das hervorbringen könnten, was jedermann begreift?"

Hier liegt wieder der Irrtum in dem falschen Sinne, der dem Worte "begreifen" gegeben ist. Die Menge begreift die Harmonie und die Wahrheit der Farben ebensowenig als die Ordnung einer schönen Zusammensetzung. Freilich werden beide nur desto leichter gefaßt, je vollkommner sie sind, und diese Faßlichkeit ist eine Eigenschaft alles Vollkommenen in der Natur und der Kunst. Diese Faßlichkeit muß es mit dem Alltäglichen gemein haben, nur daß dieses reizlos, ja abgeschmackt sein kann, Langeweile und Verdruß erregt, jenes aber reizt, unterhält, den Menschen auf die höchsten Stufen seiner Existenz erhöht, ihn dort gleichsam schwebend erhält und um das Gefühl seines Daseins sowie um die verfließende Zeit betrügt.

Homers Gesänge werden schon seit Jahrtausenden gefaßt, ja mitunter begriffen, und wer bringt etwas Ähnliches hervor? Was ist faßlicher, was ist begreiflicher als die Erscheinung eines trefflichen Schauspielers? Er wird von Tausenden und Abertausenden gesehen und bewundert, und wer vermag ihn nachzuahmen?

Eigenschaften eines echten Koloristen.

"*Wahrheit und Harmonie.* Wer ist denn für mich der wahre, der große Kolorist? Derjenige, der den Ton der Natur und wohlerleuchteter Gegenstände gefaßt hat und der zugleich sein Gemälde in Harmonie zu bringen wußte."

Ich würde lieber sagen: Derjenige, welcher die Farben der Gegenstände am richtigsten und reinsten, unter allen

Umständen der Beleuchtung, der Entfernung usw. lebhaft faßt und darstellt und sie in ein harmonisches Verhältnis zu setzen weiß.

An wenig Gegenständen erscheint die Farbe in ihrer ursprünglichen Reinheit, selbst im vollsten Lichte; sie wird mehr oder minder durch die Natur der Körper, an denen sie erscheint, schon modifiziert, und überdies sehen wir sie noch durch stärkeres oder schwächeres Licht, durch Beschattung, durch Entfernung, ja endlich sogar durch mancherlei Trug auf tausenderlei Weise bestimmt und verändert. Alles das zusammen kann man Wahrheit der Farbe nennen, denn es ist diejenige Wahrheit, die einem gesunden, kräftigen, geübten Künstlerauge erscheint. Aber dieses Wahre wird in der Natur selten harmonisch angetroffen; die Harmonie ist in dem Auge des Menschen zu suchen, sie ruht auf einer innern Wirkung und Gegenwirkung des Organs, nach welchem eine gewisse Farbe eine andere fordert, und man kann ebensogut sagen: wenn das Auge eine Farbe sieht, so fordert es die harmonische, als man sagen kann: die Farbe, welche das Auge neben einer andern fordert, ist die harmonische. Diese Farben, auf welchen alle Harmonie und also der wichtigste Teil des Kolorits ruht, wurden bisher von den Physikern *zufällige Farben* genannt.

"*Leichte Vergleichung.* Nichts in einem Bilde spricht uns mehr an als die wahre Farbe, sie ist dem Unwissenden wie dem Unterrichteten verständlich."

Dieses ist in jedem Sinne wahr; doch ist es nötig, zu untersuchen, was denn diese wenigen Worte eigentlich sagen wollen. Bei allem, was nicht menschlicher Körper ist, bedeutet die Farbe fast mehr als die Gestalt, und die Farbe ist es also, wodurch wir viele Gegenstände eigentlich erkennen oder wodurch sie uns interessieren. Der einfärbige, der unfarbige Stein will nichts sagen; das Holz wird durch die Mannigfaltigkeit seiner Farbe nur bedeutend, die Gestalt des Vogels ist uns durch ein Gewand verhüllt, das uns durch einen regelmäßigen Farbenwechsel vorzüglich anlockt. Alle Körper haben gewissermaßen eine individuelle Farbe, wenigstens eine Farbe der Geschlechter und

Arten; selbst die Farben künstlicher Stoffe sind nach Verschiedenheit derselben verschieden: anders erscheint Cochenille auf Leinwand, anders auf Wolle, anders auf Seide. Taft, Atlas, Samt, obgleich alle von seidnem Ursprung, bezeichnen sich anders dem Auge, und was kann uns mehr reizen, mehr ergötzen, mehr täuschen und bezaubern, als wenn wir auf einem Gemälde das Bestimmte, Lebhafte, Individuelle eines Gegenstandes, wodurch er uns zeitlebens angesprochen, wodurch er uns allein bekannt ist, wieder erblicken? Alle Darstellung der Form ohne Farbe ist symbolisch; die Farbe allein macht das Kunstwerk wahr, nähert es der Wirklichkeit.

Farben der Gegenstände.

"*Farbe des Fleisches.* Man hat behauptet, die schönste Farbe in der Welt sei die liebenswürdige Röte, womit Unschuld, Jugend, Gesundheit, Bescheidenheit und Scham die Wangen eines Mädchens zieren, und man hat nicht nur etwas Feines, Rührendes, Zartes, sondern auch etwas Wahres gesagt; denn das Fleisch ist schwer nachzubilden: dieses saftige Weiß, überein, ohne blaß, ohne matt zu sein, diese Mischung von Rot und Blau, die unmerklich durch (das Gelbliche) dringt, das Blut, das Leben bringen den Koloristen in Verzweiflung. Wer das Gefühl des Fleisches erreicht hat, ist schon weit gekommen, das übrige ist nichts dagegen. Tausend Maler sind gestorben, ohne das Fleisch gefühlt zu haben, tausend andere werden sterben, ohne es zu fühlen."

Diderot stellt sich mit Recht hier auf den Gipfel der Farbe, die wir an Körpern erblicken. Die Elementarfarben, welche wir bei physiologischen, physischen und chemischen Phänomenen bemerken und abgesondert erblicken, werden, wie alle andere Stoffe der Natur, veredelt, indem sie organisch angewendet werden. Das höchste organisierte Wesen ist der Mensch, und man erlaube uns, die wir für Künstler schreiben, anzunehmen, daß es unter den Menschenrassen innerlich und äußerlich vollkommner organisierte gebe, deren Haut, als die Oberfläche der vollkommenen Organisation, die schönste Farbenharmonie

zeigt, über die unsere Begriffe nicht hinausgehen. Das Gefühl dieser Farbe des gesunden Fleisches, ein tätiges Anschauen derselben, wodurch der Künstler sich zum Hervorbringen von etwas Ähnlichem geschickt zu machen strebt, erfordert so mannigfaltige und zarte Operationen des Auges sowohl als des Geistes und der Hand, ein frisches, jugendliches Naturgefühl und ein gereiftes Geistesvermögen, daß alles andere dagegen nur Scherz und Spielwerk, wenigstens alles andere in dieser höchsten Fähigkeit begriffen zu sein scheint. Ebenso ist es mit der Form. Wer sich zu der Idee von der bedeutenden und schönen menschlichen Form emporgehoben hat, wird alles übrige bedeutend und schön hervorbringen. Was für herrliche Werke entstanden nicht, wenn die großen sogenannten Historienmaler sich herabließen, Landschaften, Tiere und unorganische Beiwerke zu malen!

Da wir übrigens mit unserm Autor ganz in Einstimmung sind, so lassen wir ihn selbst reden.

"Ihr könntet glauben, daß, um sich im Kolorit zu bestärken, ein wenig Studium der Vögel und der Blumen nicht schaden könnte. Nein, mein Freund! niemals wird euch diese Nachahmung das Gefühl des Fleisches geben. Was wird aus Bachelier, wenn er seine Rose, seine Jonquille, seine Nelke aus den Augen verliert? Laßt Madame Vien ein Porträt malen und tragt es nachher zu Latour. Aber nein, bringt es ihm nicht! Der Verräter ehrt keinen seiner Mitbrüder so sehr, um ihm die Wahrheit zu sagen; aber bewegt ihn, der Fleisch zu malen versteht, ein Gewand, einen Himmel, eine Nelke, eine duftige Pflaume, eine zartwollige Pfirsche zu malen: ihr werdet sehen, wie herrlich er sich herauszieht. Und Chardin! warum nimmt man seine Nachahmung unbelebter Wesen für die Natur selbst? Ebendeswegen, weil er das Fleisch hervorbringt, wann er will."

Man kann sich nicht muntrer, feiner, artiger ausdrucken; der Grundsatz ist auch wohl wahr. Nur steht Latour nicht als glückliches Beispiel eines großen Farbekünstlers; er ist ein bunt übertriebner oder vielmehr manierierter Maler aus Rigauds Schule, oder ein Nachahmer dieses Meisters.

In dem folgenden geht Diderot zu der neuen Schwierigkeit über, die der Maler findet, indem das Fleisch an und für sich nicht allein so schwer nachzuahmen ist, sondern die Schwierigkeit noch dadurch vermehrt wird, daß diese Oberfläche einem denkenden, sinnenden, fühlenden Wesen angehört, dessen innerste, geheimste, leichteste Veränderungen sich blitzschnell über das Äußere verbreiten. Er übertreibt ein wenig die Schwierigkeit, doch mit besonderer Anmut, und ohne sich von der Wahrheit zu entfernen.

"Aber was dem großen Koloristen noch endlich ganz den Kopf verrückt, das ist der Wechsel dieses Fleisches, das sich von einem Augenblick zum andern belebt und verfärbt. Indessen der Künstler sich an sein Tuch heftet, indem sein Pinsel mich darzustellen beschäftigt ist, habe ich mich verändert, und er findet mich nicht wieder. Ist mir der Abbé Leblanc in die Gedanken gekommen, so mußte ich vor Langerweile gähnen; zeigte sich der Abbé Trublet meiner Einbildungskraft, so sehe ich ironisch aus. Erscheint mir mein Freund Grimm oder meine Sophie, dann klopft mein Herz, die Zärtlichkeit und Heiterkeit verbreitet sich über mein Gesicht, die Freude scheint mir durch die Haut zu dringen, die kleinsten Blutgefäße wurden erschüttert, und die unmerkliche Farbe des lebendigen Flüssigen hat über alle meine Züge die Farbe des Lebens verbreitet. Blumen und Früchte schon verändern sich vor dem aufmerksamen Blick des Latour und Bachelier. Welche Qual ist nicht für sie das Gesicht des Menschen! diese Leinwand, die sich rührt, sich bewegt, sich ausdehnt und so bald erschlafft, sich färbt und mißfärbt, nach unendlichen Abwechslungen dieses leichten und beweglichen Hauchs, den man die Seele nennt!"

Wir sagten vorhin, daß Diderot die Schwierigkeit einigermaßen übertreibe, und gewiß, sie wäre unüberwindlich, wenn der Maler nicht das besäße, was ihn zum Künstler macht, wenn er von dem Hin- und Widerblicken zwischen Körper und Leinwand allein abhinge, wenn er nichts zu machen verstünde, als was er sieht. Aber das ist ja eben das Künstlergenie, das ist das Künstlertalent, daß es an-

zuschauen, festzuhalten, zu verallgemeinen, zu symbolisieren, zu charakterisieren weiß, und zwar in jedem Teile der Kunst, in Form sowohl als Farbe. Dadurch ist es eben ein Künstlertalent, daß es eine Methode besitzt, nach welcher es die Gegenstände behandelt, eine sowohl geistige als praktisch-mechanische Methode, wodurch es den beweglichsten Gegenstand festzuhalten, zu determinieren und ihm eine Einheit und Wahrheit der künstlichen Existenz zu geben weiß.

"Aber bald hätte ich vergessen, euch von der Farbe der Leidenschaft zu reden, und doch war ich ganz nahe dran. Hat nicht jede Leidenschaft ihre eigne Farbe? verändert sie sich nicht auf jeder Stufe der Leidenschaft? Die Farbe hat ihre Abstufungen im Zorn. Entflammt er das Gesicht, so brennen die Augen; ist er auf dem höchsten Grad, so verengt er das Herz, anstatt es auszudehnen: dann verwirren sich die Augen, die Blässe verbreitet sich über die Stirn, über die Wangen, die Lippen zittern und verbleichen. Liebe und Verlangen, süßer Genuß, glückliche Befriedigung: färbt nicht jeder dieser Momente mit andern Farben eine geliebte Schönheit?"

Von diesem Perioden gilt, was von dem vorigen gesagt worden; auch hier ist Diderot zu loben, daß er dem Künstler die großen Forderungen zeigt, die man an ihn zu machen berechtigt ist, wenn er ihn auf die Mannigfaltigkeit der Naturerscheinungen aufmerksam macht und ihn dadurch vor dem Manierierten zu hüten sucht. Ein Gleiches hat er im folgenden zur Absicht.

"Die Mannigfaltigkeit unserer gewirkten Stoffe, unserer Gewänder hat nicht wenig beigetragen, das Kolorit vollkommner zu machen."

Schon oben ist in einer Anmerkung hierüber etwas gesagt worden.

"Der allgemeine Ton der Farbe kann schwach sein, ohne falsch zu sein."

Daß die Lokalfarbe, sowohl in einem ganzen Bilde als durch die verschiednen Gründe eines Bildes, gemäßigt werden und doch noch immer wahr und den Gegenständen gemäß bleiben kann, daran ist nicht der mindeste Zweifel.

Von der Harmonie der Farben.

Wir kommen nunmehr an einen wichtigen Punkt, über den wir oben schon einiges geäußert, der aber nicht hier, sondern in der Folge der ganzen Farbenlehre nur vorgetragen und erörtert werden kann.

"Man sagt, daß es freundliche und feindliche Farben gebe, und man hat recht, wenn man darunter versteht, daß es solche gibt, die sich schwer verbinden, die dergestalt nebeneinander absetzen, daß Licht und Luft, diese beiden allgemeinen Harmonisten, uns kaum die unmittelbare Nachbarschaft erträglich machen können."

Da man auf den Grund der Farbenharmonie nicht gelangen konnte und doch harmonische und disharmonische Farben eingestehen mußte, zugleich aber bemerkte, daß stärkeres oder schwächeres Licht den Farben etwas zu geben oder zu nehmen und dadurch eine gewisse Vermittlung zu machen schien, da man bemerkte, daß die Luft, indem sie die Körper umgibt, gewisse mildernde und sogar harmonische Veränderungen hervorbringt, so sah man beide als die allgemeinen Harmonisten an, man vermischte das von dem Kolorit kaum getrennte Helldunkel auf eine unzulässige Weise wieder mit demselben, man brachte die Massen herbei, man redete von Luftperspektiv, nur um einer Erklärung über die Harmonie der Farben auszuweichen. Man sehe das Sulzerische Kapitel vom Kolorit, und wie dort die Frage, was Harmonie der Farben sei? nicht herausgehoben, sondern unter fremden und verwandten Dingen vergraben und verschüttet wird! Diese Arbeit ist also noch zu tun, und vielleicht zeigt es sich, daß eine solche Harmonie, wie sie unabhängig und ursprünglich im Auge, im Gefühl des Menschen existiert, auch durch Zusammenstellung von gefärbten Gegenständen äußerlich hervorgebracht werden kann.

"Ich zweifle, daß irgendein Maler diese Partie besser verstehe als eine Frau, die ein wenig eitel ist, oder ein Sträußermädchen, die ihr Handwerk versteht."

Also ein reizbares Weib, ein lebhaftes Sträußermädchen

verstehen sich auf die Harmonie der Farben! Die eine weiß, was ihr wohl ansteht, die andere, wie sie ihre Ware gefällig machen soll. Und warum begibt sich der Philosoph, der Physiolog nicht in diese Schule? Warum nimmt er sich nicht die kleine Mühe, zu beobachten, wie ein liebenswürdiges Geschöpf verfährt, um diesen Elementarkreis zu ihren Gunsten zu ordnen? Warum beobachtet er nicht, was sie sich zueignet und was sie verschmäht? Die Harmonie und Disharmonie der Farben ist zugestanden, der Maler ist darauf hingewiesen, jeder fordert sie von ihm, und niemand sagt ihm, was sie sei. Was geschieht? Sein natürliches Gefühl führt ihn in manchen Fällen recht, in andern weiß er sich nicht zu helfen. Und wie benimmt er sich? Er weicht der Farbe selbst aus, er schwächt sie und glaubt sie dadurch zu harmonieren, indem er ihr die Kraft nimmt, ihre Widerwärtigkeit gegen eine andere recht lebhaft an den Tag zu legen.

"Der allgemeine Ton der Farbe kann schwach sein, ohne daß die Harmonie zerstört werde, im Gegenteil läßt sich die Stärke des Kolorits mit der Harmonie schwer verbinden."

Man gibt keineswegs zu, daß es leichter sei, ein schwaches Kolorit harmonischer zu machen als ein starkes. Aber freilich, wenn das Kolorit stark ist, wenn die Farben lebhaft erscheinen, dann empfindet auch das Auge Harmonie und Disharmonie viel lebhafter; wenn man aber die Farben schwächt, einige hell, andere gemischt, andere beschmutzt im Bilde braucht, dann weiß freilich niemand, ob er ein harmonisches oder disharmonisches Bild sieht; das weiß man aber allenfalls zu sagen, daß es unwirksam, daß es unbedeutend sei.

"Weiß oder hell zu malen sind zwei sehr verschiedne Dinge. Wenn unter zwei verschiednen Kompositionen übrigens alles gleich ist, so wird euch die lichteste gewiß am besten gefallen: es ist wie der Unterschied zwischen Tag und Nacht."

Ein Gemälde kann allen Anforderungen ans Kolorit genugtun und doch vollkommen hell und licht sein. Die helle Farbe erfreut das Auge, und ebendieselben Farben,

in ihrer ganzen Stärke, in ihrem dunkelsten Zustande genommen, werden einen ernsten, ahndungsvollen Effekt hervorbringen; aber freilich ist es ein anderes, hell malen als ein weißes, kreidenhaftes Bild darstellen.

Noch eins! Die Erfahrung lehrt, daß helle, heitere Bilder nicht immer den starken, kraftvollen Effektbildern vorgezogen werden. Wie hätte sonst Spagnolett zu seiner Zeit den Guido überwiegen können?

"Es gibt eine Zauberei, vor der man sich schwer verwahren kann: es ist die, welche der Maler ausübt, der seinem Bilde eine gewisse Stimmung zu geben versteht. Ich weiß nicht, wie ich euch deutlich meine Gedanken ausdrücken soll! Hier auf dem Gemälde steht eine Frau, in weißen Atlas gekleidet. Deckt das übrige Bild zu und seht das Kleid allein! vielleicht erscheint euch dieser Atlas schmutzig, matt und nicht sonderlich wahr. Aber seht diese Figur wieder in der Mitte der Gegenstände, von denen sie umgeben ist, und alsobald wird der Atlas und seine Farbe ihre Wirkung wieder leisten. Das macht, daß das Ganze gemäßigt ist, und indem jeder Gegenstand verhältnismäßig verliert, so ist nicht zu bemerken, was jedem einzelnen gebricht; die Übereinstimmung rettet das Werk. Es ist die Natur, bei Sonnenuntergang gesehen."

Niemand wird zweifeln, daß ein solches Bild Wahrheit und Übereinstimmung, besonders aber große Verdienste in der Behandlung haben könne.

"*Fundament der Harmonie.* Ich werde mich wohl hüten, in der Kunst die Ordnung des Regenbogens umzustoßen. Der Regenbogen ist in der Malerei, was der Grundbaß in der Musik ist."

Endlich deutet Diderot auf ein Fundament der Harmonie: er will es im Regenbogen finden und beruhigt sich dabei, was die französische Malerschule darüber ausgesprochen haben mag. Indem der Physiker die ganze Farbentheorie auf die prismatischen Erscheinungen und also gewissermaßen auf den Regenbogen gründete, so nahm man wohl hier und da diese Erscheinungen gleichfalls bei der Malerei als das Fundament der harmonischen Gesetze an, die man bei der Farbengebung vor Augen

haben müsse, um so mehr, als man eine auffallende Harmonie in dieser Erscheinung nicht leugnen konnte. Allein der Fehler, den der Physiker beging, verfolgte mit seinen schädlichen Einflüssen auch den Maler. Der Regenbogen sowie die prismatischen Erscheinungen sind nur einzelne Fälle der viel weiter ausgebreiteten, mehr umfassenden, tiefer zu begründenden harmonischen Farbenerscheinungen. Es gibt nicht eine Harmonie, weil der Regenbogen, weil das Prisma sie uns zeigen, sondern diese genannten Phänomene sind harmonisch, weil es eine höhere, allgemeine Harmonie gibt, unter deren Gesetzen auch sie stehen.

Der Regenbogen kann keineswegs dem Grundbaß in der Musik verglichen werden: jener umfaßt sogar nicht einmal alle Erscheinungen, die wir bei der Refraktion gewahr werden, er ist so wenig der Generalbaß der Farben, als ein Durakkord der Generalbaß der Musik ist; aber weil es eine Harmonie der Töne gibt, so ist ein Durakkord harmonisch. Forschen wir aber weiter, so finden wir auch einen Mollakkord, der keineswegs in dem Durakkorde, wohl aber in dem ganzen Kreise musikalischer Harmonie begriffen ist.

Solange nun in der Farbenlehre nicht auch klar wird, daß die Totalität der Phänomene nicht unter ein beschränktes Phänomen und dessen allenfallsige Erklärung gezwängt werden kann, sondern daß jedes einzelne sich in den Kreis mit allen übrigen stellen, sich ordnen, sich unterordnen muß, so wird auch diese Unbestimmtheit, diese Verwirrung in der Kunst dauern, wo man im Praktischen das Bedürfnis weit lebhafter fühlt, anstatt daß der Theoretiker die Frage nur stille beiseite lehnen und eigensinnig behaupten darf: alles sei ja schon erklärt!

"Aber ich fürchte, daß kleinmütige Maler davon ausgegangen sind, um auf eine armselige Weise die Grenzen der Kunst zu verengen und sich eine leichte und beschränkte kleine Manier zu bereiten, das, was wir so unter uns ein 'Protokoll' nennen."

Diderot rügt hier eine kleine Manier, in welche verschiedene Maler verfallen sein mögen, welche sich an die

beschränkte Lehre des Physikers zu nahe anschlossen. Sie stellten, so scheint es, auf ihrer Palette die Farben in der Ordnung, wie sie im Regenbogen vorkommen, und es entstand daraus eine unleugbare harmonische Folge; sie nannten es ein "Protokoll", weil hier nun gleichsam alles verzeichnet war, was geschehen konnte und sollte. Allein da sie die Farben nur in der Folge des Regenbogens und des prismatischen Gespenstes kannten, so wagten sie es nicht, bei der Arbeit diese Reihe zu zerstören oder sie dergestalt zu behandeln, daß man jenen Elementarbegriff dabei verloren hätte, sondern man konnte das "Protokoll" durchs ganze Bild wiederfinden; die Farbe blieb auf dem Gemälde wie auf der Palette nur Stoff, Materie, Element und ward nicht durch eine wahre, genialische Behandlung in ein harmonisches Ganze organisch verwebt. Diderot greift diese Künstler mit Heftigkeit an. Ich kenne ihre Namen nicht und habe keine solche Gemälde gesehen, aber ich glaube mir nach Diderots Worten wohl vorzustellen, was er meint.

"Fürwahr, es gibt solche Protokollisten in der Malerei, solche untertänige Diener des Regenbogens, daß man beständig erraten kann, was sie machen werden. Wenn ein Gegenstand diese oder jene Farbe hat, so kann man gewiß sein, diese oder jene Farbe ganz nahe daran zu finden. Ist nun die Farbe der einen Ecke auf ihrem Gemälde gegeben, so weiß man alles übrige. Ihr ganzes Leben lang tun sie nichts weiter, als diese Ecke zu versetzen; es ist ein beweglicher Punkt, der auf einer Fläche herumspaziert, der sich aufhält und bleibt, wo es ihm beliebt, der aber immer dasselbe Gefolge hat. Er gleicht einem großen Herrn, der mit seinem Hof immer in einerlei Kleidern erschiene.

Echtes Kolorit. So handelt nicht Vernet, nicht Chardin. Ihr unerschrockner Pinsel weiß mit der größten Kühnheit die größte Mannigfaltigkeit und die vollkommenste Harmonie zu verbinden und so alle Farben der Natur mit allen ihren Abstufungen darzustellen."

Hier fängt Diderot an, die Behandlung mit dem Kolorit zu vermengen. Durch eine solche Behandlung verliert

sich freilich alles Stoffartige, Elementare, Rohe, Materielle, indem der Künstler die mannigfaltige Wahrheit des Einzelnen, in einer schön verbundnen Harmonie des Ganzen verborgen, vorzustellen weiß, und so wären wir zu denen Hauptpunkten, von denen wir ausgingen, zu Wahrheit in Übereinstimmung zurückgekehrt.

Sehr wichtig ist der folgende Punkt, über den wir erst Diderot hören und dann unsere Gedanken gleichfalls eröffnen wollen.

"Und demohngeachtet haben Vernet und Chardin eine eigne und beschränkte Art der Farbenbehandlung! Ich zweifle nicht daran und würde sie wohl entdecken, wenn ich mir die Mühe geben wollte. Das macht, daß der Mensch kein Gott ist und daß die Werkstatt des Künstlers nicht die Natur ist."

Nachdem Diderot gegen die Manieristen lebhaft gestritten, ihre Mängel aufgedeckt und ihnen seine Lieblingskünstler Vernet und Chardin entgegengesetzt, so kommt er an den zarten Punkt, daß denn doch auch diese mit einer gewissen bestimmten Behandlungsart zu Werke gehen, der man wohl etwas Eignes, etwas Beschränktes schuld geben könnte, so daß er kaum sieht, wie er sie von den Manieristen unterscheiden soll. Hätte er von den größten Künstlern gesprochen, so würde er doch in Versuchung geraten sein, ebendasselbe zu sagen; aber er wird billig, er will den Künstler nicht mit Gott, das Kunstwerk nicht mit einem Naturprodukte vergleichen.

Wodurch unterscheidet sich denn also der Künstler, der auf dem rechten Wege geht, von demjenigen, der den falschen eingeschlagen hat? Dadurch, daß er einer Methode bedächtig folgt, anstatt daß jener leichtsinnig einer Manier nachhängt.

Der Künstler, der immer anschaut, empfindet, denkt, wird die Gegenstände in ihrer höchsten Würde, in ihrer lebhaftesten Wirkung, in ihren reinsten Verhältnissen erblicken; bei der Nachahmung wird ihm eine selbstgedachte, eine überlieferte, selbstdurchdachte Methode die Arbeit erleichtern, und wenn gleich bei Ausübung dieser Methode seine Individualität mit ins Spiel kommt, so wird

er doch durch dieselbe, sowie durch die reinste Anwendung seiner höchsten Sinnes- und Geisteskräfte immer wieder ins Allgemeine gehoben und kann so bis an die Grenzen der möglichen Produktion geführt werden. Auf diesem Wege erhuben sich die Griechen bis zu der Höhe, auf der wir besonders ihre plastische Kunst kennen, und warum haben ihre Werke aus den verschiednen Zeiten und von verschiednem Werte einen gewissen gemeinsamen Eindruck? Doch wohl nur daher, weil sie der *einen*, wahren Methode im Vorschreiten folgten, welche sie selbst beim Rückschritt nicht ganz verlassen konnten.

Das Resultat einer echten Methode nennt man Stil, im Gegensatz der Manier. Der Stil erhebt das Individuum zum höchsten Punkt, den die Gattung zu erreichen fähig ist; deswegen nähern sich alle große Künstler einander in ihren besten Werken. So hat Raffael wie Tizian koloriert, da wo ihm die Arbeit am glücklichsten geriet. Die Manier hingegen individualisiert, wenn man so sagen darf, noch das Individuum. Der Mensch, der seinen Trieben und Neigungen unaufhaltsam nachhängt, entfernt sich immer mehr von der Einheit des Ganzen, ja sogar von denen, die ihm allenfalls noch ähnlich sein könnten; er macht keine Ansprüche an die Menschheit, und so trennt er sich von den Menschen. Dieses gilt so gut vom Sittlichen als vom Künstlichen; denn da alle Handlungen des Menschen aus *einer* Quelle kommen, so gleichen sie sich auch in allen ihren Ableitungen.

Und so, edler Diderot, wollen wir bei deinem Ausspruch beruhen, indem wir ihn verstärken.

Der Mensch verlange nicht, Gott gleich zu sein, aber er strebe, sich als Mensch zu vollenden. Der Künstler strebe nicht, ein Naturwerk, aber ein vollendetes Kunstwerk hervorzubringen.

Irrtümer und Mängel.

"*Karikatur.* Es gibt Karikaturen der Farbe wie der Zeichnung, und alle Karikatur ist im bösen Geschmack."

Wie eine solche Karikatur möglich sei und worin sie sich von einer eigentlich disharmonischen Farbengebung unterscheide, läßt sich erst deutlich auseinandersetzen, wenn wir über die Harmonie der Farben und den Grund, worauf

sie beruht, einig geworden; denn es setzt voraus, daß das Auge eine Übereinstimmung anerkenne, daß es eine Disharmonie fühle und daß man, woher die beiden entstehen, unterrichtet sei. Alsdann sieht man erst ein, daß es eine dritte Art geben könne, die sich zwischen beide hineinsetzt. Man kann mit Verstand und Vorsatz von der Harmonie abweichen, und dann bringt man das Charakteristische hervor; geht man aber weiter, übertreibt man diese Abweichung oder wagt man sie ohne richtiges Gefühl und bedächtige Überlegung, so entsteht die Karikatur, die endlich Fratze und völlige Disharmonie wird und wofür sich jeder Künstler sorgfältig hüten sollte.

"*Individuelles Kolorit.* Warum gibt es so vielerlei Koloristen, indessen es nur *eine* Farbenmischung in der Natur gibt?"

Man kann nicht eigentlich sagen, daß es nur *ein* Kolorit in der Natur gebe; denn beim Worte "Kolorit" denken wir uns immer zugleich den Menschen, der die Farbe sieht, im Auge aufnimmt und zusammenhält. Aber das kann und muß man annehmen, um nicht in Ungewißheit des Räsonnements zu geraten, daß alle gesunde Augen alle Farben und ihr Verhältnis ohngefähr überein sehen. Denn auf diesem Glauben der Übereinstimmung solcher Apperzeptionen beruht ja alle Mitteilung der Erfahrung.

Daß aber auch in den Organen eine große Abweichung und Verschiedenheit in Absicht auf Farben sich befindet, kann man am besten bei dem Maler sehen, der etwas Ähnliches mit dem, was er sieht, hervorbringen soll. Wir können also aus dem Hervorgebrachten auf das Gesehene schließen und mit Diderot sagen:

"Die Anlage des Organs trägt gewiß viel dazu bei. Ein zartes und schwaches Auge wird sich mit lebhaften und starken Farben nicht befreunden, und ein Maler wird keine Wirkungen in sein Bild bringen wollen, die ihn in der Natur verletzen; er wird das lebhafte Rot, das volle Weiß nicht lieben, er wird die Tapeten, mit denen er die Wände seines Zimmers bedeckt, er wird seine Leinwand mit schwachen, sanften und zarten Tönen färben und gewöhnlich durch eine gewisse Harmonie ersetzen, was er euch an Kraft entzog."

Dieses schwache, sanfte Kolorit, diese Flucht vor lebhaften Farben kann sich, wie Diderot hier angibt, von einer Schwäche der Nerven überhaupt herschreiben. Wir finden, daß gesunde, starke Nationen, daß das Volk überhaupt, daß Kinder und junge Leute sich an lebhaften Farben erfreuen; aber ebenso finden wir auch, daß der gebildetere Teil die Farbe flieht, teils weil sein Organ geschwächt ist, teils weil er das Auszeichnende, das Charakteristische vermeidet.

Bei dem Künstler hingegen ist die Unsicherheit, der Mangel an Theorie oft schuld, wenn sein Kolorit unbedeutend ist. Die stärkste Farbe findet ihr Gleichgewicht, aber nur wieder in einer starken Farbe, und nur wer seiner Sache gewiß wäre, wagte sie nebeneinander zu setzen. Wer sich dabei der Empfindung, dem Ohngefähr überläßt, bringt leicht eine Karikatur hervor, die er, insofern er Geschmack hat, vermeiden wird; daher also das Dämpfen, das Mischen, das Töten der Farben, daher der Schein von Harmonie, die sich in ein Nichts auflöst, anstatt das Ganze zu umfassen.

"Warum sollte der Charakter, ja selbst die Laune des Malers nicht auf sein Kolorit Einfluß haben? Wenn sein gewöhnlicher Gedanke traurig, düster und schwarz ist, wenn es in seinem melancholischen Kopf und in seiner düstern Werkstatt immer Nacht bleibt, wenn er den Tag aus seinem Zimmer vertreibt, wenn er Einsamkeit und Finsternis sucht, werdet ihr nicht eine Darstellung zu erwarten haben, die wohl kräftig, aber zugleich dunkel, mißfarbig und düster ist? Ein Gelbsüchtiger, der alles gelb sieht, wie soll der nicht über sein Bild denselben Schleier werfen, den sein krankes Organ über die Gegenstände der Natur zieht und der ihm selbst verdrießlich ist, wenn er den grünen Baum, den eine frühere Erfahrung in die Einbildungskraft drückte, mit dem gelben vergleicht, den er vor Augen sieht?

Seid gewiß, daß ein Maler sich in seinen Werken ebensosehr, ja noch mehr, als ein Schriftsteller in dem seinigen zeige. Einmal tritt er wohl aus seinem Charakter, überwindet die Natur und den Hang seines Organs. Er

ist wie ein verschloßner, schweigender Mann, der doch auch einmal seine Stimme erhebt; die Explosion ist vorüber: er fällt in seinen natürlichen Zustand, in das Stillschweigen zurück. Der traurige Künstler, der mit einem schwachen Organ geboren ist, wird wohl *einmal* ein Gemälde von lebhafter Farbe hervorbringen, aber bald wird er wieder zu seinem natürlichen Kolorit zurückkehren."

Unterdessen ist es schon äußerst erfreulich, wenn ein Künstler einen solchen Mangel bei sich gewahr wird, und äußerst beifallswürdig, wenn er sich bemüht, ihm entgegenzuarbeiten. Sehr selten findet sich ein solcher, und wo er sich findet, wird seine Bemühung gewiß belohnt, und ich würde ihm nicht, wie Diderot tut, mit einem unvermeidlichen Rückfall drohen, vielmehr ihm, wo nicht einen völlig zu erreichenden Zweck, doch einen immerwährenden glücklichen Fortschritt versprechen.

"Auf alle Fälle, wenn das Organ krankhaft ist, auf welche Weise es wolle, so wird es einen Dunst über alle Körper verbreiten, wodurch die Natur und ihre Nachahmung äußerst leiden muß."

Nachdem also Diderot den Künstler aufmerksam gemacht hat, was er an sich zu bekämpfen habe, so zeigt er ihm auch noch die Gefahren, die ihm in der Schule bevorstehen.

"*Einfluß des Meisters.* Was den wahren Koloristen selten macht, ist, daß der Künstler sich gewöhnlich *einem* Meister ergibt. Eine undenkliche Zeit kopiert der Schüler die Gemälde des *einen* Meisters, ohne die Natur anzublicken; er gewöhnt sich, durch fremde Augen zu sehen, und verliert den Gebrauch der seinigen. Nach und nach macht er sich eine gewisse Kunstfertigkeit, die ihn fesselt und von der er sich weder befreien noch entfernen kann; die Kette ist ihm ums Auge gelegt wie dem Sklaven um den Fuß, und das ist die Ursache, daß sich so manches falsche Kolorit verbreitet. Einer, der nach La Grenée kopiert, wird sich ans Glänzende und Solide gewöhnen; wer sich an Le Prince hält, wird rot und ziegelfarbig werden, nach Greuze grau und violett; wer Chardin studiert, ist wahr! Und daher kommt diese Verschiedenheit in den Urteilen

über Zeichnung und Farbe selbst unter Künstlern; der eine sagt, daß Poussin trocken, der andere, daß Rubens übertrieben ist, und ich, der Liliputianer, klopfe ihnen sanft auf die Schulter und bemerke, daß sie eine Albernheit gesagt haben."

Es ist keine Frage, daß gewisse Fehler, gewisse falsche Richtungen sich leicht mitteilen, wenn Alter und Ansehen besonders den Jüngling auf bequeme, unrechte Wege leiten. Alle Schulen und Sekten beweisen, daß man lernen könne mit andern Augen sehen; aber so gut ein falscher Unterricht böse Früchte bringt und das Manierierte fortpflanzt, ebensogut wird auch durch diese Empfänglichkeit der jungen Naturen die Wirkung einer echten Methode begünstigt. Wir rufen dir also, wackrer Diderot, abermals, so wie beim vorigen Kapitel, zu: Indem du deinen Jüngling vor den Afterschulen warnst, so mache ihm die echte Schule nicht verdächtig!

"*Unsicherheit im Auftragen der Farben.* Der Künstler, indem er seine Farbe von der Palette nimmt, weiß nicht immer, welche Wirkung sie in dem Gemälde hervorbringen wird. Und freilich, womit vergleicht er diese Farbe, diese Tinte auf seiner Palette? Mit andern einzelnen Tinten, mit ursprünglichen Farben! Er tut mehr: er betrachtet sie an dem Orte, wo er sie bereitet hat, und überträgt sie in Gedanken an den Platz, wo sie angewendet werden soll. Wie oft begegnet es ihm nicht, daß er sich bei dieser Schätzung betrügt! Indem er von der Palette auf die volle Szene seiner Zusammensetzung übergeht, wird die Farbe modifiziert, geschwächt, erhöht, sie verändert völlig ihren Effekt. Dann tappt der Künstler herum, hantiert seine Farbe hin und wider und quält sie auf alle Weise. Unter dieser Arbeit wird die Tinte eine Zusammensetzung verschiedner Substanzen, welche mehr oder weniger (chemisch) aufeinander wirken und früher oder später sich verstimmen."

Diese Unsicherheit kommt daher, wenn der Künstler nicht deutlich weiß, *was* er machen soll und *wie* er es zu machen hat. Beides, besonders aber das letzte, läßt sich auf einen hohen Grad überliefern. Die Farbenkörper, welche zu brau-

chen sind, die Folge, in welcher sie zu brauchen sind, von der ersten Anlage bis zur letzten Vollendung, kann man wissenschaftlich, ja beinahe handwerksmäßig überliefern. Wenn der Emailmaler ganz falsche Tinten auftragen muß und nur im Geiste die Wirkung sieht, die erst durchs Feuer hervorgebracht wird, so sollte doch der Ölmaler, von dem hauptsächlich hier die Rede ist, wohl eher wissen, was er vorzubereiten und wie er stufenweise sein Bild auszuführen habe.

Fratzenhafte Genialität. Diderot mag uns verzeihen, daß wir unter dieser Rubrik das Betragen eines Künstlers, den er lobt und begünstigt, aufführen müssen.

"Wer das lebhafte Gefühl der Farbe hat, heftet seine Augen fest auf das Tuch, sein Mund ist halb geöffnet, er schnaubt (ächzt, lechzt), seine Palette ist ein Bild des Chaos. In dieses Chaos taucht er seinen Pinsel und zieht das Werk seiner Schöpfung hervor. Er steht auf, entfernt sich, wirft einen Blick auf sein Werk. Er setzt sich wieder, und ihr werdet so die Gegenstände der Natur lebendig auf seiner Tafel entstehen sehen."

Vielleicht ist es nur der deutschen Gesetztheit lächerlich, einen braven Künstler hinter seinem Gegenstande, gleichsam als einen erhitzten Jagdhund hinter einem Wilde her, mit offnem Munde schnauben zu sehen. Vergebens versuchte ich, das französische Wort "haleter" in seiner ganzen Bedeutung auszudrücken, selbst die mehreren gebrauchten Worte fassen es nicht ganz in die Mitte; aber so viel scheint mir doch höchst wahrscheinlich, daß weder Raffael bei der Messe von Bolsena, noch Correggio vor dem heiligen Hieronymus, noch Tizian vor dem heiligen Peter, noch Paul Veronese vor einer Hochzeit zu Kana mit offnem Munde gesessen, geschnaubt, geächzt, gelechzt, gestöhnt, haletiert habe. Das mag denn wohl so ein französischer Fratzensprung sein, vor dem sich diese lebhafte Nation in den ernstesten Geschäften nicht immer hüten kann.

Nachfolgendes ist nicht viel besser.

"Mein Freund, geht in eine Werkstatt und seht den Künstler arbeiten! Wenn er seine Tinten und Halbtinten recht symmetrisch rings um die Palette geordnet hat

oder wenn nicht wenigstens nach einer Viertelstunde Arbeit die ganze Ordnung durcheinandergestrichen ist, so entscheidet kühn, daß der Künstler kalt ist und daß er nichts Bedeutendes hervorbringen wird. Er gleicht einem unbehülflichen, schweren Gelehrten, der eben die Stelle eines Autors nötig hat. Der steigt auf seine Leiter, nimmt und öffnet das Buch, kommt zum Schreibetisch, kopiert die Zeile, die er braucht, steigt die Leiter wieder hinan und stellt das Buch an den Platz zurück. Das ist fürwahr nicht der Gang des Genies."

Wir selbst haben dem Künstler oben zur Pflicht gemacht, die materielle Farbenerscheinung der abgesonderten Pigmente durch wohlverstandene Mischung zu tilgen, die Farbe seinen Gegenständen gemäß zu individualisieren und gleichsam zu organisieren; ob aber diese Operation so wild und tumultuarisch vorgenommen werden müsse, daran zweifelt wie billig ein bedächtiger Deutscher.

Rechte und reinliche Behandlung der Farben.

"Überhaupt wird die Harmonie eines Bildes desto dauerhafter sein, je sichrer der Maler von der Wirkung seines Pinsels, je kühner, je freier sein Auftrag war, je weniger er die Farbe hin und wider gehantiert und gequält, je einfacher und kecker er sie angewendet hat. Man sieht moderne Gemälde in kurzer Zeit ihre Übereinstimmung verlieren, man sieht alte, die sich, ohnerachtet der Zeit, frisch, kräftig und in Harmonie erhalten haben. Dieser Vorteil scheint mir nicht sowohl eine Wirkung der bessern Eigenschaft ihrer Farben als eine Belohnung des guten Verfahrens bei der Arbeit zu sein."

Ein schönes und echtes Wort von einer wichtigen und schönen Sache! Warum stimmst du, alter Freund, nicht immer so mit dem Wahren und mit dir selbst überein? Warum nötigst du uns, mit einer Halbwahrheit, mit einem paradoxen Perioden zu schließen?

"O mein Freund, welche Kunst ist die Malerei! Ich vollende mit einer Zeile, was der Künstler in einer Woche kaum entwirft, und zu seinem Unglück weiß er, sieht er, fühlt er wie ich und kann sich durch seine Darstellung

nicht genugtun. Die Empfindung, indem sie ihn vorwärts treibt, betrügt ihn über das, was er vermag; er verdirbt ein Meisterstück, denn er war, ohne es gewahr zu werden, auf der letzten Grenze seiner Kunst."

Freilich ist die Malerei sehr weit von der Redekunst entfernt, und wenn man auch annehmen könnte, der bildende Künstler sehe die Gegenstände wie der Redner, so wird doch bei jenem ein ganz anderer Trieb erweckt als bei diesem. Der Redner eilt von Gegenstand zu Gegenstand, von Kunstwerk zu Kunstwerk, um darüber zu denken, sie zu fassen, sie zu übersehen, sie zu ordnen und ihre Eigenschaften auszusprechen. Der Künstler hingegen ruht auf dem Gegenstande, er vereinigt sich mit ihm in Liebe, er teilt ihm das Beste seines Geistes, seines Herzens mit, er bringt ihn wieder hervor. Bei der Handlung des Hervorbringens kommt die Zeit nicht in Anschlag, weil die Liebe das Werk verrichtet. Welcher Liebhaber fühlt die Zeit in der Nähe des geliebten Gegenstandes verfließen? Welcher echte Künstler weiß von Zeit, indem er arbeitet? Das, was dich, den Redner, ängstigt, das macht des Künstlers Glück; da, wo du ungeduldig eilen möchtest, fühlt er das schönste Behagen.

Und deinem andern Freunde, der, ohne es zu wissen, auf den Gipfel der Kunst gerät und durch Fortarbeiten sein treffliches Werk wieder verdirbt, dem ist am Ende wohl auch noch zu helfen. Wenn er wirklich so weit in der Kunst, wenn er wirklich so brav ist, so wird es nicht schwer halten, ihm auch das Bewußtsein seiner Geschicklichkeit zu geben und ihn über die Methode aufzuklären, die er dunkel schon ausübt, die uns lehrt, wie das Beste zu machen sei, und uns zugleich warnt, nicht mehr als das Beste machen zu wollen.

Und so sei auch für diesmal diese Unterhaltung geschlossen. Einstweilen nehme der Leser das, was sich in dieser Form geben ließ, geneigt auf, bis wir ihm sowohl über die Farbenlehre überhaupt als über das malerische Kolorit im besondern das Beste, was wir haben und vermögen, in gehöriger Form und Ordnung mitteilen und überliefern können.

NACHRICHT AN KÜNSTLER UND PREISAUFGABE

[Propyläen. Zweiten Bandes erstes Stück.]

DIE Abhandlung [von Johann Heinrich Meyer im ersten Hefte der "Propyläen"] über jene Gegenstände, an welche sich der bildende Künstler vorzüglich halten sollte, hat, wie uns eingegangene Nachrichten und Anfragen von Freunden, nicht weniger die öffentlichen Urteile gezeigt, erwünschte Teilnahme gefunden. Es wäre der gegenwärtigen Absicht nicht angemessen, Einwürfe, welche von einigen gemacht worden, zu widerlegen oder sich umständlich über eins und das andere erklären zu wollen, das sie mißverstanden zu haben scheinen; der Zweck, den man damit zu erreichen suchte, ist erreicht und eine Frage, die der Kunst von der größten Wichtigkeit sein muß, aber von den Künstlern lange nicht genug beherzigt worden, wieder in Anregung gebracht. Doch es darf hiebei nicht bleiben, wenn gute Wirkungen entstehen, wenn andere sich der Sache weiter annehmen und das, was wir angefangen, fortführen sollen.

Ein jeder Künstler wird bei einem einzigen Versuch, den er aus eignem Triebe macht oder zu machen veranlaßt wird, über alles tiefer nachdenken und dahin eindringen, wohin ihn keine Schrift, wie gut sie auch abgefaßt wäre, je leiten könnte. Aus diesem Grund schien es uns wohlgetan, wenn wir einem jeden, der Lust sich zu versuchen hat, Gelegenheit gäben, jene aufgestellten Maximen praktisch zu prüfen. Wir schlagen in dieser Absicht zur Konkurrenz für alle Künstler einen für die Darstellung nach unserer Überzeugung tauglichen Gegenstand vor und sagen demjenigen, der solchen in einer Zeichnung am besten behandelt, eine Prämie von *zwanzig* und dem, der sich zunächst anschließt, eine Prämie von *zehen Dukaten* zu.

Homers Gedichte sind von jeher die reichste Quelle gewesen, aus welcher die Künstler Stoff zu Kunstwerken geschöpft haben, und wir wollen uns daher auch im gegen-

wärtigen Falle an dieselbe halten. Vieles ist bei ihm schon so lebendig, so einfach und wahr dargestellt, daß der bildende Künstler bereits halbgetane Arbeit findet; ferner hat die Kunst der Alten in dem Kreis, den dieser Dichter umschließt, sich eine Welt geschaffen, wohin sich jeder echte moderne Künstler so gern versetzt, wo alle seine Muster, seine höchsten Ziele sich befinden.

Vielleicht bietet sich uns ein andermal Gelegenheit dar, eine allgemeine Übersicht von den zur Darstellung vorzüglich bequemen Gegenständen zu geben, die in der Ilias und in der Odyssee enthalten sind, sowie wir alsdann auch vor den widerstrebenden warnen wollen, an denen sich unerklärlicherweise die Künstler so oft zu vergreifen pflegen.

Bei unserer jetzigen Absicht haben wir in der Wahl eines Gegenstandes sorgfältig darauf Bedacht genommen, daß er jene als Regel aufgestellte Bedingung erfülle und sich selbst ausspreche. Er sollte für Maler und Bildhauer gleich günstig sein, damit beiderlei Künstler bei der Konkurrenz gleiche Vorteile genössen. Ferner schien dabei das Gefällige dem Pathetischen vorzuziehen, weil wir wünschen, daß das Unterhaltende der Arbeit viele reizen möge, ihre Kräfte zu versuchen, und ein jeder, er mag nun den Preis erhalten oder nicht, zu seinem Werke hernach desto leichter einen Liebhaber finde und sich nicht umsonst bemüht habe.

Die Szene am Ende des dritten Buchs der Ilias, wo *Aphrodite* (*Venus*) *dem Alexandros* (*Paris*) *die Helena zuführt,* vereinigt in sich alle erforderlichen Eigenschaften. Man mag sie als Geschichte, als symbolische Darstellung oder bloß in Rücksicht auf das rein Menschliche betrachten, so spricht sie sich allemal selbst vollkommen aus, wirkt angenehm auf jedes Auge, jedes Gefühl, und über alles dieses hat sie für die gegenwärtige Absicht noch den Vorteil weniger Figuren, wodurch der Künstler instand gesetzt wird, auf kunstgerechte Ausbildung des Ganzen desto mehr Fleiß zu verwenden.

Es ist nicht das erstemal, daß dieser Gegenstand durch bildende Künstler behandelt wird. Wir finden denselben

auch in Flaxmans in Kupfer gestochnen Zeichnungen zur Ilias, in der Tat geistreich gefaßt; doch ist Anordnung sowohl als die Zeichnung sehr fehlerhaft, welches wir hier nur beiläufig zur Nachricht für diejenigen Konkurrenten, welche jene Kupferstiche gesehen haben oder allenfalls selbst besitzen, anmerken wollen.

Wir laden also alle Künstler, denen diese Blätter zeitig genug zuhanden kommen, ein, ersuchen jeden, der die Kunst würdig treibt und sich seine eigne Bildung angelegen sein läßt, unsern Vorschlag gefällig anzuhören, daran tätigen Anteil zu nehmen und um den oben erwähnten Preis mit zu arbeiten, der freilich nicht als Belohnung, sondern nur als Anlaß und Ermunterung angesehen werden kann.

Diejenigen nun, welche uns in diesem Falle keine Fehlbitte tun lassen, haben die Güte, ihre Zeichnungen an den Herausgeber der "Propyläen" dergestalt frankiert abzusenden, daß sie längstens den fünfundzwanzigsten August dieses laufenden Jahres [1799] in Weimar einlangen können. In den ersten Tagen des Septembers wird der Entschluß gefaßt und dann sogleich einem jeden sein Werk wieder zurückgesendet werden. Auch selbst diejenigen, welche den Preis empfangen, erhalten gleichwohl ihre Zeichnungen wieder zurück; denn das ganze Unternehmen hat bloß den reinen Zweck, der Kunst und dem Geschmack zu nützen, indem es die Talente in Bewegung setzt, ohne irgendeine andere Nebenabsicht.

Deswegen hält man es auch für überflüssig, die Namen der Künstler versiegelt zu begehren, vielmehr ist ein jeder gebeten, Namen und Wohnort recht deutlich hinten auf seiner Zeichnung zu bemerken, damit bei der Rücksendung keine Verwechslung geschehen könne.

Zweifle indessen niemand an der strengsten Unparteilichkeit des Urteils, welches nach unserer besten und innigsten Überzeugung gefällt werden soll.

Doch um jeden Verdacht zu begegnen, der so oft die Preiserteilungen verfolgt, soll so offenbar als möglich gehandelt werden. Die sämtlichen Zeichnungen sollen bei der Ausstellung unserer Zeichenschule vor die Augen

des einheimischen Publikums gebracht werden, und auch das auswärtige soll über unsere Entscheidung urteilen können.

Zu diesem Zwecke wird das erste Stück des dritten Bandes der "Propyläen", welches zu Michaelis ausgegeben wird, die motivierten Urteile über die beiden Zeichnungen, denen die Preise zuerkannt worden, enthalten, und zugleich werden von beiden leichte Konture hinzugefügt werden. Von den übrigen Zeichnungen geschieht nur kurze Erwähnung, ohne die Verfasser zu nennen; sie werden bloß mit Nummern bezeichnet und dabei angemerkt, um welcher Ursache willen sie denen, so den Preis erhalten, nachgesetzt worden. Auf diese Weise erfährt jeder durch die korrespondierende Nummer auf der rückgehenden Zeichnung den Platz, welcher seinem Werke angewiesen worden, ohne deshalb öffentlich genannt zu werden.

Man bestimmt keine Größe, kein Format für die Zeichnungen, jedem steht es frei, das Ganze nach Belieben anzuordnen und zu gruppieren; nur wird bedungen, daß die Figuren wenigstens neun Zoll, Leipziger Maß, hoch seien, damit sich desto richtiger über Ausdruck, Gestalt, Wissenschaft usw. urteilen lasse.

Wir empfehlen dringend die größte Einfachheit und Ökonomie in der Darstellung. Alles Unnütze oder Überflüssige (man verstehe uns hier wohl), wäre es auch nur ein Nebenwerk und übrigens noch so zierlich, werden wir als einen Fehler betrachten.

Es wird keine Manier vorgeschrieben, in welcher die Zeichnungen verfertigt sein müssen, ein jeder bediene sich derjenigen, in welcher er sich am besten geübt fühlt. Auch der Grad der Ausführung sei eines jeden Neigung und Gutdünken überlassen. Allenfalls ist ein bestimmter, reinlicher Umriß mit der Feder, an welchem die Schatten laviert, die Lichter entweder ausgespart oder mit Weiß aufgehöht sind, hinlänglich; wer sich aber lieber der Kreide bedienen will oder sich gar mit Farben bedeutender und besser auszudrücken glaubt, mag es immerhin ohne Einschränkung tun.

Wenn Bildhauer konkurrieren wollen, auf die wir bei der

Wahl des Gegenstandes nicht weniger als auf die Maler Bedacht gehabt haben, so braucht es nicht durch Modelle zu geschehen, sondern sie können ebenfalls nur Zeichnungen einreichen. Diese wird man mit billiger Hinsicht auf die besondern Bedingungen der Bildhauerkunst beurteilen: man wird keine große Übung in fleißiger Ausführung oder zierlicher, zarter Behandlung, auch nicht künstliche Verteilung und Abstufung von Licht und Schatten von ihnen fordern und im Wissenschaftlichen aus dem, was bloß angedeutet ist, auf die Fähigkeit zu vollenden schließen. Jedoch verlangen wir besonders, daß die Anlage zu einem guten Basrelief darin enthalten sei.

Bei allen eingehenden Zeichnungen, sie seien nun Produkte von Malern oder Bildhauern, wird hauptsächlich die Erfindung unser Urteil lenken. Es wird als das höchste, entschiedenste Verdienst angerechnet werden, wenn die Auflösung der Aufgabe schön gedacht und innig empfunden ist, wenn alles bis aufs geringste motiviert sein wird, wenn die Motive aus der Sache fließen und Gehalt haben. Die naiven Motive werden allemal vor den bloßen Verstands- oder wissenschaftlichen Motiven den Vorzug erhalten, weil sie mehr interessieren und auf das Gemüt wirken.

Nach der Erfindung wird hauptsächlich der Ausdruck, das ist: das Lebendige, Geistreiche der Darstellung, in Betracht gezogen. Alsdann erst die Zeichnung und die Anordnung, weil dieses Dinge sind, die schon mehr von der Wissenschaft als vom angebornen Talent abhangen. Bei Licht und Schatten soll vornehmlich auf die Massen gesehen werden. Den Künstler, welcher die Beleuchtung bedeutend zu machen weiß, schätzen wir vorzüglich. Willkürliche, manierierte Beleuchtung, Schlagschatten ohne sichtbare Ursache, wodurch der Künstler bloß dem Bedürfnis abhilft oder vielmehr seine Dürftigkeit zu erkennen gibt, und wäre der Effekt noch so groß, kommen als Fehler in Anschlag...

[Die Beurteilung der auf dieses Ausschreiben eingegangenen Kunstwerke sowie das neue Ausschreiben auf das Jahr 1800 stammen von Johann Heinrich Meyer.]

ÜBER DIE FLAXMANISCHEN WERKE

ICH begreife nun recht gut, wie Flaxman der Abgott aller Dilettanten sein muß, denn seine Verdienste sind alle leicht zu fassen und haben von vielen Seiten eine Annäherung an das, was man im allgemeinsten empfindet, kennt, liebt und schätzt. Ich rede hier besonders vom Dante, den ich vor mir habe.

Eine lebhafte, bewegliche Einbildungskraft, um dem Dichter leicht zu folgen, eine Fähigkeit, das so Empfangene sinnlich bequem wieder darzustellen, eine symbolische, andeutende Tournüre, eine Gabe, sich in den unschuldigen Sinn der ältern italienischen Schule zu versetzen, ein Gefühl von Einfalt und Natürlichkeit. Die Naivität seiner Motive, ein gewisser Geschmack, ich will nicht sagen seine Figuren immer zu komponieren, aber artig ins Blatt zu stellen, ein geistreiches, heiteres und zugleich gelaßnes Wesen, mit welchem das Abenteuerliche und Forcierte, wo es vorkommt, gut kontrastiert. Dabei hat er, als Bildhauer, so viel Kenntnis der Proportionen, Formen und anderer antiken Vorzüge, daß er diese leicht improvisierten Zeichnungen mit einem Anschein von Ernst und Gründlichkeit würzen kann.

Indem er die griechischen Gegenstände behandelt, sieht man, daß er vorzüglich den Eindruck von den Vasengemälden empfangen hat; in diesem Sinne hat er einige recht lobenswürdige Sachen gemacht, wenn sie anders von ihm selbst herstammen und man ihm nicht allzu entschiedne Nachahmungen oder Reminiszenzen nachweisen kann. Übrigens gelingen ihm auch hier die naiven und herzlichen Motive am besten, wie in der kurzen Rezension der verschiedenen Stücke bemerkt ist. Im Heroischen ist er meistenteils schwach. Übrigens würden sich sowohl über diese Arbeiten als bei Gelegenheit derselben manche wichtige Punkte zur Sprache bringen lassen, wenn man künftig sie auf längere Zeit habhaft werden könnte; es würde sich sehr hübsch zeigen lassen, wie an diesem artigen, gefälligen und in manchem Sinne nicht unverdienstlichen Phänomen wenig Musterhaftes sich zeige.

Merkwürdig ists, daß diese Zeichnungen dergestalt zyklisch sind, daß sich keine einzige darunter findet, die man in einem Gemälde völlig ausgeführt zu sehen wünschte.

GEGENSTÄNDE AUS ÄSCHYLUS

Prometheus.

1. Prometheus von Bia und Kratos und Hephästos gebunden.
2. Die Okeaniden kommen gezogen. Leichtschwebende Figuren.
3. Okeanus auf dem Greif. Gute Masse, nur zu schwer für das Schweben.
4. Ios Träume. Artig und leicht.
5. Prometheus und die Okeaniden. Will nicht recht gruppieren.

Die Bittenden.

6. Die drei Götter, im alten Stil; die Mädchen mit den Lorbeerzweigen kniend gebeugt. Artig gedacht.
7. Die Mädchen an dem Altar und Danaus. Gleichfalls.
8. Der Herold, eine wegschleppend, und Pelasgus. Komponiert gut.
9. Venus, Harmonie, Amors. Die beiden Frauen im alten Stil, die Kinder moderne Verkürzungen.

Sieben vor Theben.

10. Die Sieben Helden schwörend.
11. Die Thebanerinnen bittend.
12. Die beiden Brüder kämpfend. Im alten Vasenstil. Der heranschreitende Apoll tut nicht gut.
13. Die Brüder werden tot weggetragen; die Schwestern, der Chor und ein Herold.

Agamemnon.

14. Ein Sänger, die Siegesgöttin, die herbeischwebt. Im Vasenstil, artig gedacht.
15. Helenas Traumgesicht.

16. Agamemnon auf dem Wagen. Nichts Originelles; die Figur des Chors ist nicht übel placiert.
17. Der tote Agamemnon, zwei Figuren des Chors, Klytämnestra stehend. Gut komponiert, was Jammervolles und Schreckliches auszudrücken.

Die Opfernden.

18. Elektra mit traurigen Mädchen im Zug.
19. Elektra, Orest, Pylades. Naiv, aber mager.
20. Tod des Ägisth und der Klytämnestra. Die Gruppe der Toten gut angelegt; übrigens nicht so glücklich als Agamemnons Tod.
21. Orest von den Furien verfolgt. Nicht bedeutend.

Eumeniden.

22. Der neugeborne Phöbus in Latonens Schoß von der Titanide beschenkt. Sehr artig gedacht und komponiert.
23. Orest zu den Füßen des Phöbos. Die beiden Figuren komponieren gut.
24. Die Eumeniden und Klytämnestras Geist. Gut und abenteuerlich gedacht.
25. Eumeniden den Verbrecher verfolgend. Gewaltsam.
26. Orest losgesprochen. Im Basreliefstil, artig gedacht und komponiert.

Die Persianer.

27. Der Morgen. Im Vasenstil, komponiert in diesem Sinne leicht und gut.
28. Traum der Atossa. Gut gedacht.
29. Sturz der Persianer.

GEGENSTÄNDE AUS DER ILIAS

1. Briseis wird weggeführt. Artig, aber mager und kraftlos.
2. Thetis ruft den Briareus. Im Phantastischen gut, nur nicht deutlich, daß er den Jupiter gegen die Götter zu schützen erscheint.
3. Jupiter den Schlaf versendend. Der Gott zu pompos, der Schlaf zu fratzenhaft.

4. Kypris Helenen von der Mauer rufend. Sehr artig gedacht, die befremdete Helena gut charakterisiert. Die abgewendeten Mägde zeigen gut das Geheime der Handlung.
5. [Helena von Aphrodite dem Paris zugeführt.] Artig gedacht. Frage, ob so eine Komposition wohl zu rektifizieren wäre, ohne daß man sie zerstörte.
6. Versammlung der Götter. Hat ihr Gutes, ohne besondere Motive.
7. Iris bringt die verwundete Venus zum Mars.
8. Ares von den Riesen gefangen. Nicht gut, wie eine Fratze von Füeßli; die Riesen sind brutal und abgeschmackt.
9. Diomed und Pallas gegen Ares. Komponierte gut, wenn Ares ein Sterblicher wäre.
10. Verweis des Hektors gegen Paris. Ist artig gedacht, scheint aber eher auszudrucken, als wenn der Krieger den Knaben beim hübschen Mädchen ertappte.
11. Ajax und Hektor durch zwei Herolde getrennt. Komponiert gut, im alten Vasensinne.
12. Here und Pallas auf dem Wagen, Horen voran;
13. Die Horen mit den Pferden. Beide im alten Vasensinne, haben viel Gutes.
14. Die Gesandten an den Achill. Treuherzig und artig, aber sehr schwach.
15. Diomed und Ulyß mit Rhesus' Pferden.
16. Zwietracht mit der Fackel über den Schiffen.
17. Hektor durch einen Vorfahrenden am Graben gewarnt. Druckt diese schwerauszudrückende Handlung gut aus.
18. Poseidon auf dem vierspännigen Wagen. Ganz von vorn.
19. Die Nacht verbirgt den Schlaf vor dem Zorn des Zeus. Abenteuerlich, beinahe fratzenhaft.
20. Ajas die Schiffe verteidigend. Gewaltsam, komponiert gut.
21. Leiche Sarpedons vom Schlafe und Tode getragen. Gefällige Gruppe.
22. Streit um den Leichnam des Patroklus. Nichts Besonders.

23. Thetis und Nymphen. Artig wallender Zug.
24. Here dem Helios unterzugehen gebietend. Einfach und anständig.
25. Thetis und Eurynome den Hephästos aufnehmend. Zierliche, herzliche Gruppe.
26. Thetis bei Aphrodite und Hephästos. Druckt nicht aus, die Aufgabe kann auch wohl nicht gelöst werden.
27. Achill auf Patroklos' Leichnam, Thetis mit den Waffen. Nicht besonders.
28. Die trojanisch gesinnten Götter daherstrebend, die griechisch gesinnten in der Ferne.
29. Achill in und mit den Flüssen kämpfend. Sehr schön gedacht und komponiert. Die Flüsse wälzen gleichsam die Leichname auf den Wellen hin, es entsteht ein Raum, in dem Achill kämpft.
30. Andromache in Ohnmacht von den Mägden gehalten. Sanft, aber nichts Besonders.
31. Die Winde das Feuer anblasend. Abenteuerlich.
32. Achill den Hektor schleifend. Sehr gut gedacht. Achill und die Rosse werden von hinten gesehen, welches die Eile sehr gut ausdrückt. Hektors Oberleib ist wie mit einem rauhen Fell umgeben, auf dem er geschleift wird, so daß etwas Sichtliches gleichsam die Verletzung abhält; von oben deckt ihn Phöbus schwebend sehr zierlich mit dem Mantel.
33. Iris den Priamus aufrufend. Ohne bedeutende Motive.
34. Hektor wird auf den Scheiterhaufen gelegt. Ohne bedeutende Motive.

ODYSSEE

1. Die schwebende Pallas. Zierlich, aber schwächlich.
2. Die Freier und Penelope am Webstuhl. Die Figur der Königin ein wenig manieriert, die Figur des Mädchens, welche die aufgedröselten Fäden sachte hinunterfallen läßt, ist ein artig Motiv; übrigens erklärt sich das Bild nicht.
3. Ein Herold und ein Jüngling wandernd. Natürlich.
4. Nestor opfernd. Kein bedeutend Motiv.
5. Penelopes Traum. Artig.

6. Hermes und Circe. Artig, aber unbedeutend.
7. Leukothea und Ulyß. Komponiert nicht gut.
8. Nausikaa im Begriff nach Hause zu fahren. In der Vasenart, komponiert sehr artig, und ist das Motiv glücklich, daß eben der erste Schritt geschehn soll. Die beiden vordern Mädchen sind noch beschäftigt, etwas an den Zügeln zu hantieren, die ganze Prozession ist in Ordnung, und im nächsten Augenblick werden Tiere und Menschen die Füße aufheben.
9. Ulyß betrübt vor den Phäaken. Artig, aber schwach.
10. Ulyß traurig beim Singen. Gute Anlage des Charakteristischen der horchenden Teilnahme. Wäre aber noch viel zu tun, um es zu einer guten Komposition zu machen; besonders verwirren die Schemel und Stuhlbeine unten her.
11. Ulyß dem Zyklopen einschenkend. Der Künstler hat wohl überlegt, die ungeheure Größe gegen die menschlichen Figuren auszudrücken, allein man sieht um desto mehr, daß dies kein Gegenstand der bildenden Kunst sei.
12. Circe dem Ulyß den Trank anbietend. Wäre als zarte Parodie sehr gefällig; die Art, wie Ulyß seine Verlegenheit ausdrückt, indem er den Kopf hält, ist wirklich komisch. Die Zeichnung dieser Figur ist allzu sehr vernachlässigt.
13. Ulyß von den Geistern aus der Unterwelt verjagt. Im Fratzenhaften recht artig gedacht.
14. Eos und die Horen. Artig, nur möchte man sagen, ins Antike manieriert.
15. Scylla. Wild und gräßlich, aber wohl überdacht.
16. Phöbus die Pferde innehaltend.
17. Ulyß nebst den Geschenken auf seinen Boden niedergelegt. Der Moment ist sehr artig gefaßt. Der Körper berührt schon die Erde, und die ihn tragen, lassen nur noch sanft die Extremitäten nieder: dieses ist der Moment, in dem der Schlaf am ersten erwacht.
18. Der sinnende Ulyß gegen dem sitzenden Eumäus über.
19. Phöbus und Artemis durch die Luft fahrend und Pfeile auf eine große Stadt verschießend.
20. Minerva den Ulyß verjüngend. Schwach, ja schlecht.
21. Der sterbende Hund. Gut gefühlt.

22. Irus zum Kampfe geschleppt. Kontrastiert gut gegen den rüstig stehenden Baxer Ulysses, doch ist dieser auch sehr schwachbrüstig.

23. Ulysses wiedererkannt. Nichts Besonders.

24. Die drei Schwestern von den Harpyien geängstigt. Sehr artig gedacht.

25. Penelope den Bogen bringend. Zierlich, nur gar zu mager.

26. Ulyß gegen die Freier stehend. Komponiert gut und ist insofern hübsch motiviert, daß man fürchten muß, wenn er abgeschnellt hat, so ist er verloren.

27. Penelope und Ulyß erkennen sich. Sehr zierlich und zart, aber gar zu schwach.

28. Hermes und die toten Freier. Will nicht viel heißen.

PROPYLÄEN

EINE PERIODISCHE SCHRIFT, HERAUSGEGEBEN VON GOETHE

Ersten Bandes erstes und zweites Stück.
Zweiten Bandes erstes Stück.
Tübingen. 1799. In der Cottaschen Buchhandlung.

[Allgemeine Zeitung. 29. April 1799.]

DEN Wunsch des Verlegers, in einem Blatte der Allgemeinen Zeitung eine Anzeige der "Propyläen" zu sehen, nimmt der Herausgeber keinen Anstand selbst zu erfüllen. Wenn der Dichter wohl tut, sein Werk ohne Vorrede aufzustellen und ruhig abzuwarten, wie man es genießen oder verschmähen, loben oder tadeln werde, so kann den Verfassern einer Schrift, die nicht sogleich ein Ganzes ausmacht, die, außer manchen Darstellungen, auch Maximen, Meinungen und Urteile enthalten soll, nicht gleichgültig sein, was ihr für eine Aufnahme widerfährt, besonders wenn man seine Arbeiten stückweise und periodisch zu liefern gedenkt und erst nach einer gewissen Zeit der Zweck sowie die Legitimation der Mitarbeiter klar vor den Augen des Publikums liegen kann.

Man würde sich nur traurigen und vergeblichen Betrachtungen überlassen, wenn man hier anzeigen wollte, wie diese Arbeiten, welche teilweis und sukzessiv dem Publico vorgelegt werden können, in einer andern Gestalt und zu einem erfreulichern Ganzen hätten verarbeitet werden sollen, wenn nicht am Ende des Jahrhunderts der alles bewegende Genius seine zerstörende Lust besonders auch an Kunst und Kunstverhältnissen ausgeübt hätte. Wir wünschen, daß die Teile, die wir gerettet haben, da wir das Ganze aufgeben mußten, in diesen Zeiten der allgemeinen Auflösung wieder bindend für Künstler und Kunstfreunde werden mögen.

Da gegenwärtige Anzeige besonders an diejenigen gerichtet ist, welche sich für die Sache interessieren und die *Einleitung*, welche dem ersten Stück vorgesetzt ist, wohl lesen und beherzigen möchten, so gedenkt man sich hier im allgemeinen nur auf dieselbe zu beziehen und anzu-

deuten: daß das Werk überhaupt Beobachtungen und Betrachtungen über Natur und Kunst enthalten soll, welche von einer Gesellschaft harmonisch gebildeter Freunde angestellt worden. Wir gehen von gewissen Standpunkten aus, unsre Ansichten sind vorzüglich von gewissen Seiten her genommen, und doch können wir hoffen, nicht einseitig zu werden.

Wenn nun in der angeführten Einleitung umständlicher ausgeführt ist, von welcher Art dasjenige sei, was man vorzulegen gedenkt, so hat gegenwärtige Anzeige die Absicht, deutlicher zu machen, inwiefern der Inhalt der drei ersten Stücke in einem gewissen Zusammenhang betrachtet werden könne.

Die Verfasser der "Propyläen" wünschen besonders, auf würdige Kunstwerke aufmerksam zu machen und die reine Ansicht derselben immer mehr befördern zu helfen; diese ist jetzt möglicher als sonst, wird aber noch immer auf mancherlei Weise gehindert.

So stand der reinen Ansicht griechischer Kunstwerke lange Zeit eine gewisse Vorliebe für römische Antiquitäten sowie eine unmittelbare Vergleichung mit Dichterwerken entgegen. Winckelmann und Lessing, zwei den Deutschen nie genug verehrte Männer, haben ein Großes geleistet, indem sie jene beiden Übel verminderten, der eine, indem er die griechischen Kunstwerke auf mythologischen Grund und Boden zurückführte, der andere, indem er das Verfahren des Poeten von dem Verfahren des bildenden Künstlers scharf zu sondern begann.

Auch in der neuern Zeit steht noch manches jener reinen Ansicht entgegen. Man stellt gar oft ein Bild, das unsere Empfindung, unsere Phantasie bei Gelegenheit eines Kunstwerks erschuf, an den Platz des Werkes selbst und spricht, indem man sich darüber äußert, gar manches Gute, nur nicht den Kunstbestand des Werks aus. Dieser Verwechslung ist die Jugend, das Frauenzimmer, ein großer Teil der nordischen Kunstliebhaber ausgesetzt, die wir nur nach und nach anlocken und von den Vorteilen einer ruhigen und heitern Ansicht der Natur und Kunst überzeugen möchten.

Ferner findet sich unter Gelehrten die entschiedene Neigung, bei Kunstwerken zu mythisieren, zu allegorisieren und sie durch allerlei Art von fremden Deutungen zu überkleiden. Jeder muß sein Handwerk machen, und es ist dieser schätzbaren Klasse nicht zu verargen, wenn sie das Kunstwerk, das der Kunstliebhaber so gern ganz isoliert betrachtet, dagegen in allerlei fremde Beziehungen stellen mag. Ja, der Antiquar hat um so weniger Ursache, seiner Methode zu entsagen, als er auf seinem Wege so viel Nützliches und Schätzbares fördert und, indem er das Kunstwerk vielleicht verdunkelt, Literatur und Geschichte von so vielen Seiten aufklärt und erleuchtet.

Laokoon, ein kleiner Aufsatz (Stück eins), ist in der Absicht geschrieben, um auf die Intention der Künstler, die dieses Werk verfertigten, genauer, als es bisher geschehen, aufmerksam zu machen.

Wenn der bildende Künstler in einem isolierten Werke nur einen einzigen Moment darstellen kann, wenn er denselben so prägnant als möglich zu nehmen hat, wenn er in den Teilen seines Ganzen, welche alle nebeneinander stehen, sich nicht wiederholen darf, wenn er gegeneinanderstellen, verbinden, kontrastieren, harmonieren, abstufen und ins Gleiche bringen muß, so ist es wohl der Mühe wert, Künstlern, die sich hierin vortrefflich bewiesen, nachzuspüren. Ja, und man kann wohl sagen, daß keine beobachtende Nachwelt jemals aus dem Kunstwerke herausforschen kann, was der Künstler hineingelegt hat.

Was die Stellung des Laokoons betrifft, so ist sie schon gleich bei der Entdeckung dieser Gruppe ganz richtig beurteilt worden, wie man sich aus den Versen Sadolets überzeugen kann:

Connexum refugit corpus, torquentia sese
Membra, latusque retro sinuatum a vulnere cernas.

Über den jüngern Sohn hingegen fiel man gleich anfangs, wahrscheinlich durch Virgils Beschreibung verführt, in den Irrtum, daß auch er gebissen sei. Denn Sadolet sagt:

Iamque alterius depasta cruentum
Pectus, suprema genitorem voce cientis.

Hievon sieht man nichts in der Gruppe! und doch ist es in Zeichnungen und Kupferstiche und andere Nachahmungen übergegangen.

Man hat nicht gedacht, daß ein Künstler seinen Vorteil wenig verstehen würde, wenn er zwei Figuren von dreien seiner Gruppe auf gleiche Weise verwunden ließe. Nur ein Künstler ganz ohne Gefühl und Nachdenken würde die eine Figur so darstellen, daß der verwundete Teil flieht und die übrigen Glieder sich gegen ihn zusammenziehen, die andere Figur aber so, daß sich der Körper von der Wunde her ausdehnt. Der leichtsinnigste Manierist würde, um Kontrast zu machen, nicht einerlei spezielle Ursache zu ganz verschiednen Effekten gebraucht haben.

Dieses ist nach unserer Überzeugung die Hauptansicht: der Vater wird im Augenblicke verwundet, der jüngste Sohn ist aufs äußerste verstrickt und geängstigt, der älteste könnte sich vielleicht noch retten. Das erste erschreckt uns, das zweite quält uns mit Furcht, und das dritte tröstet uns durch Hoffnung.

Wenn sich nun gedachter Aufsatz nur im allgemeinen hält, so ist ein andrer [von J. H. Meyer] über *Niobe und ihre Kinder* (Stück drei) mit der größten Sorgfalt für das Besondere geschrieben. Die Augenblicke, in welchen sowohl die Mutter als die verschiednen Glieder der übrigen Familie genommen sind, werden bestimmt, Stellung und Komposition angezeigt, das Kunstverdienstliche daran gewürdert, Original von Kopie geschieden, zufällig hinzugefügte Statuen von der Familie getrennt, über Originalität und mutmaßliches Altertum gehandelt, Verletzungen und Restaurationen genau angegeben, sowie alles an Ort und Stelle selbst aufgezeichnet worden. Genug, man hat die ganze Darstellung, der Wichtigkeit des Gegenstandes gemäß, mit der größten Gewissenhaftigkeit behandelt. Eins der folgenden Stücke wird einen Nachtrag hierzu enthalten.

Eine reine, heitere Ansicht neuerer Kunstwerke sucht der Aufsatz [von J. H. Meyer] über *Raffael* zu befördern (Stück eins und zwei). Daß man zuerst nach den Alten diesen Künstler unter den Neuern gewählt hat, wird wohl niemand befremden. Sein glückliches Naturell, die Größe seines Talents,

die Anmut und Lieblichkeit desselben sowie die sichtbare Stufenfolge seiner Entwicklung in den Werken, die wir von ihm besitzen, alles gab zu mannigfaltigen Betrachtungen Anlaß, welche meistens an Ort und Stelle niedergeschrieben und nur später in Verbindungen gebracht worden sind. Außer einigen einzelnen Werken seiner frühern Zeit sind besonders die im Vatikan zurückgelassenen durchgeführt. Die übrigen späteren Werke werden folgen.

Im Gegensatz dieser höchsten Kunstwerke werden *Etrurische Reste,* zu Florenz befindlich, [von J. H. Meyer] geschildert (Stück eins) und also die beschränktesten Kunstanfänge zum Gegenstande der Betrachtung aufgestellt.

Man wird nach und nach der ältern Zeiten anderer Kunstschulen und Kunstepochen gedenken, jedoch sich nicht länger dabei aufhalten, als es die dorther entstandenen Werke verdienen, die meistenteils wenig erfreulich sind. Unserer Meinung nach halten sich Liebhaber gewöhnlich viel zu lange bei der ägyptischen, ältestgriechischen, altitalienischen, besonders aber der altdeutschen Kunst auf, deren Verdienste meist nur ein historisches, selten ein höheres Kunstinteresse haben und die sich gegen die freie Größe vollendeter Werke wie das Buchstabieren zum Lesen, wie Stottern zum Rezitieren und Deklamieren verhalten.

Indessen wird man, was zur Geschichte der Kunst gehört, nicht versäumen. Man verkennt die Schwierigkeit nicht, das Alter der Kunstwerke zu bestimmen; doch muß jeder Liebhaber, jeglicher, der zum Kenner aufstrebt, annehmen, daß diese Bestimmung möglich sei, weil durch das Bestreben dazu der Kunstsinn aufs höchste geschärft werden kann. Man wird sich nicht scheuen, seine Meinung hierüber auszusprechen, indem man sie motiviert und mit Gründen unterstützt; ebenso wird man aufmerksam die Meinungen und Gründe anderer prüfen.

Es gibt im Publico manche Freunde, welche sich an Beschreibung einer interessanten Gegend ergötzen, auch diesen wird man von Zeit zu Zeit etwas darbieten, wie es in dem kurzen Aufsatze [von J. H. Meyer] über die *Gegend bei Fiesole* (Stück eins) geschehen ist.

Wenn wir nun auch von der Darstellung zur Theorie übergehen, so müssen wir vorerst erklären, daß wir Theorie nicht in dem Sinne nehmen, wie sie der Philosoph auf strenge Weise aufzustellen verlangt. Jeder, der über das Geschäfte, das er treibt, zu denken fähig ist, setzt bei sich nach und nach etwas Allgemeines fest, wodurch er sich gefördert oder gehindert gefunden hat; so entstehen Grundsätze, die gewissermaßen Konfessionen des Künstlers genannt werden können, wornach er sich richtet und wornach er wünscht, daß andere sich richten mögen.

Eins der größten Hindernisse, welches selbst vortrefflichen Künstlern entgegenwächst, entsteht daher, wenn sie sich in dem Gegenstande vergreifen. Die Erfahrung zeigt uns traurige Beispiele, und die größten Meister konnten, von Umständen genötigt, solche Fälle nicht immer vermeiden. Wir haben daher in einem Aufsatz [von J. H. Meyer] *über die Gegenstände der bildenden Kunst* (Stück eins und zwei) unsere Gedanken hierüber angedeutet und wegen der Wichtigkeit dieses Punktes unsern Aufsatz nicht zurückhalten wollen, ob wir gleichwohl fühlen, daß künftig noch manches nachzuholen sein wird.

Wir bemerken nur vorläufig, daß eine Abhandlung über die Gegenstände der griechischen Kunst, von denen uns Anschauung oder Nachricht übriggeblieben, sobald es die Umstände erlauben, nachgebracht werden soll.

Da Künstler und Liebhaber, oder vielmehr Künstler und das große Publikum sehr oft über *Wahrheit* und *Wahrscheinlichkeit* im Widerspruche stehen, indem die Menge nach gewissen Vorstellungsarten das Kunstwerk so wahr als möglich haben, der Künstler aber auf seinem Wege es nicht einmal immer zur Wahrscheinlichkeit bringen, sondern verlangen kann, daß man sich in seine Welt versetze, so ist diese Frage in einem heitern Gespräche ausgeführt (Stück eins).

Ebendiese Materie wird in den Anmerkungen zu *Diderots Versuch über die Malerei* (Stück zwei) ausführlicher behandelt. Diese kleine geistreiche Schrift gibt Gelegenheit, über manches zu sprechen und zu streiten, und man hofft, durch diese Art des Vortrags verschiedene wichtige

Fragepunkte manchem Leser näher zu bringen. Hier kommt in dem ersten Kapitel bei Gelegenheit, da vom Zeichnen gesprochen wird, vorzüglich jene Frage vor, inwiefern der Künstler sich der Natur zu nähern oder sich von ihr zu enthalten, was er von ihr zu nehmen und was er ihr zu geben habe. Die unter Liebhabern und Künstlern hierüber obwaltenden Mißverständnisse hindern jene an der Ausübung, diese am Genuß. Vielleicht lassen sich nach und nach diese Hindernisse beseitigen.

So ist die Farbenlehre ein wichtiger Teil der bildenden Kunst, in welchem man immerfort nur empirisch herumtastet und worüber man weder bei den Theoretikern noch bei den Mustern, ja kaum in den Schulen eine hinreichende, sichere Belehrung findet.

In den Anmerkungen zu Diderots zweitem Kapitel (Stück drei) wird, soviel es die Form zuläßt, im allgemeinen über das Bedürfnis und über die obwaltenden Verhältnisse gesprochen; was hingegen den Grund der Sache selbst betrifft, so kann man darüber nur einige Winke geben, und erst die Zeit muß entscheiden, ob man über diese in ihren Elementen so einfache, in ihren Erscheinungen so mannigfaltige und in Anwendung auf Kunst so verwickelte und zarte Materie etwas Befriedigendes und Brauchbares werde liefern können.

Unter die Hindernisse und Störungen des Kunstgenusses müssen auch vorzüglich die Beschädigungen gerechnet werden, durch welche Zeit und Unfälle die dauerhaftesten Werke entstellen. Wie wenige der alten Kunstwerke sind ganz vollkommen zu uns gelangt! und wie vieles der mittlern Zeit hat auch schon von seinem Werte und Glanze verloren! Leider wird dadurch der Genuß weder natürlich noch ästhetisch, sondern er wird kritisch, oder er muß wenigstens durch diese Prüfung durchgehen. Ist man nun oft bei Betrachtung solcher Werke genötigt, etwas hinzuzudenken, um wo möglich durch die Einbildungskraft sie in ihrer Vollkommenheit wiederherzustellen, so wird man durch falsche und ungeschickte Restaurationen, die durch ihre Gegenwart dem Sinn imponieren, nur zu oft an dieser Operation gehindert. So wie nun der Verfasser jenes Auf-

satzes über Niobe ganz genau die Beschädigungen und Restaurationen dieser kostbaren Denkmale bemerkt hat, so hielt man es der Sache gemäß, einen eigenen Aufsatz [von J. H. Meyer] *über Restaurationen* sowohl der plastischen als der malerischen Kunst den Freunden vorzulegen (Stück drei). Man sucht dadurch die verschiedenen Arten der Beschädigungen deutlich zu machen und zu zeigen, wie durch Restauration sie leider nicht wiederhergestellt, sondern aufs höchste nur verborgen werden.

Da wir auf unserm Wege leider manches werden zu tadeln haben, was in der jetzigen Zeit von vielen geschätzt wird, so muß es uns um desto angenehmer sein, daß wir gleich anfangs von mehreren vaterländischen Künstlern, die in ein würdiges Institut vereinigt sind, mit völliger Überzeugung das Beste sagen können. Wir meinen die *Chalkographische Geseilschaft zu Dessau,* die unter dem Schutze eines um vaterländische Kunst auf manche Weise verdienten Fürsten, unter Aufsicht einsichtsvoller Männer, zum Vorteile der Kunst und der Künstler und zur Freude der Liebhaber ja recht lange bestehen und immer mehr gedeihen möge! Eine detaillierte Rezension [von J. H. Meyer] der vorzüglichsten von derselben bisher gelieferten Blätter wird Stück drei vorgelegt.

Durch Arbeit einer subalternen, obgleich nicht gering zu schätzenden Kunstart haben die Engländer seit einiger Zeit die Aufmerksamkeit der Liebhaber auf sich gezogen. Sie haben nämlich in ihren Holzschnitten einen Effekt zu erreichen gewußt, den man sonst nur bei Kupferstichen und schwarzer Kunst hervorzubringen imstande war. Ein kleiner Aufsatz [von J. H. Meyer] über den *Hochschnitt* (Stück zwei) zeigt den Unterschied dieser neuen Holzschnitte von den bisher so genannten, und man wird künftig auch über das Mechanische dieser Arten vielleicht etwas beibringen. Auch solche Kunstzweige, welche zwar nicht an das höchste Interesse Anspruch machen, doch aber zu Verbreitung des Gefälligen und Nützlichen geeignet sind, verdienen von Zeit zu Zeit unsre Aufmerksamkeit. Und es ist der Wunsch der Verfasser sowohl als des Herausgebers, künftig in den Aufsätzen eine solche Proportion zu halten,

daß der wichtigsten Kunststämme vorzüglich gedacht, doch aber den äußersten Zweigen nicht alle Aufmerksamkeit entzogen werde.

Übrigens werden wir bei so ernsten und nicht immer allgemein interessierenden Gegenständen die billige Forderung des Lesers, gelegenheitlich auch auf eine bequeme Weise unterhalten zu werden, soviel an uns liegt, zu befriedigen suchen, indem wir in der Form unsers Vortrags abwechseln. Daher wird man in dem vierten Stück wahrscheinlich einen kleinen Kunstroman in Briefen vorlegen, der einen *Sammler* mit seiner Familie darstellt; wobei denn die verschiedensten Liebhabereien und Neigungen zur Sprache kommen und von den verschiedensten Seiten dargestellt erscheinen.

Zuletzt wünschen wir auf eine *Nachricht*, welche sich am Schlusse des dritten Stücks befindet, sowohl Maler als Bildhauer aufmerksam zu machen, indem wir sie einladen, um den dort aufgestellten Preis gefällig zu konkurrieren.

Venus, die dem Paris die Helena wieder zuführt, nach der Homerischen Dichtung, am Ende des dritten Gesanges der Ilias, ist der aufgegebene Gegenstand.

Die Zeichnungen werden, vor dem 25. August dieses Jahrs, an den Herausgeber nach Weimar gesendet.

Diejenige, welche für die beste erkannt wird, erhält einen Preis von zwanzig, die nächste einen Preis von zehn Dukaten.

Alle Zeichnungen, *auch die, welche den Preis erhalten,* werden den Künstlern zurückgesendet.

Die nähern Erfordernisse und Bedingungen sind am angeführten Orte umständlicher auseinandergesetzt.

Womit wir uns den Künstlern und Kunstfreunden, die es sind oder werden können, in diesen für Kunstbildung überhaupt durch den Untergang Italiens und durch die Zerstreuung jener einzigen Kunstmasse so traurigen Zeiten bestens empfehlen wollen.

ÜBER DEN DILETTANTISMUS

[In Gemeinschaft mit Schiller und Meyer entworfen.]

1. ÄUSSERUNGSTRIEB.
   Poesie.
2. Lusttrieb.
   Musik.
   Tanz.
3. Nachahmungstrieb.
   Zeichnung.
   Malerei.
   Skulptur.
4. Bildungstrieb.
   Architektur.
   Gartenkunst.

   Theater.

Poesie.
Zeichnung.
Malerei.
Skulptur.
Architektur.
Gartenkunst.
Musik.
Tanz.
Theater.

Jena, den 3. Mai 1799.

Hauptgesetz: Dilettantism ist unschuldiger, ja er wirkt bildend in sol-

Fach	Nutzen fürs Subjekt	Schaden fürs Subjekt	Nutzen fürs
Poesie lyrisch pragmatisch.	Ästhetische Ausbildung.	Flachheit.	Geselligkeit. Idealität.
Zeichnen, Malen und Skulptur.	Ausbildung des Sehorgans, die komplizierten Formen zu bemerken.		Strengere Foderung an Richtigkeit der Formen.
Musik Ausübung Hervorbringung.	Zeitvertreib mit einem gewissen Ernst aus mechanischer Applikation. Ausbildung des Sinns.	Gedankenleerheit. Sinnlichkeit.	Gesellschaftlichkeit und augenblickliche Verbindung ohne Interesse.
Tanz.	Ausbildung des Körpers.	Falsche Bildung des Körpers.	Allgemeine Gesellschaftlichkeit mit Lebhaftigkeit.
Architektur.	Richtung nach mathematischen Formen, die ins Ästhetische übergehen.	Nicht Übergang zum Schönen und vollständig Gesetzlichen, welches doch bei dieser Kunst unerläßlich ist. Nicht so beim Tanz.	Findet nur in rohen Verhältnissen statt.
Gartenkunst.	Ideales im Realen. Spazierengehen.	Phantastische und sentimentalische Nullität. Reales wird als ein Phantasiewerk behandelt.	Geselliges Lokal.
Theater.	Dem Tanz ähnlich. Anstand. Sprache. Gegenwart.	Karikatur der eigenen Fehler wegen der Rollenwahl nach der Individualität.	Findet nur in rohen Verhältnissen statt.

chen Künsten, wo [das Subjektive für sich allein schon viel bedeutet].

Schaden Ganze	Alte Zeit in Deutschland	Neue	Ausland
Mittelmäßigkeit.	Pedantismus.	Schöngeisterei.	Französische Ausbildung in eigner Sprache. Latein der Engländer.
Falsche Kennerschaft.		Zeichnen nach der Natur.	Frankreich Migniatur. England Landschaften, Vuen und Skizzen.
Schlechte Nachbarschaft. Leerheit.	Größerer Einfluß aufs leidenschaftliche Leben durch tragbare Saiteninstrumente. Medium der Galanterie.	Klimpern.	Besonderer Fall in Italien, wo die größre Vokalität der Nation der Pfuscherei mehr widerstrebt. Gilt auch von bildenden Künsten.
Unmäßigkeit und wildes Vergnügen.	Charakter und symbolische Bedeutung.	Bauerntanz.	Französische Tänze gesellig und anständig. Refrains. Englische freier, ohne Refrain, sans façon. In Italien herrscht noch das Charakteristische und ist mehr Beziehung auf Kunst. Polnischer Tanz eine anständige Promenade einer vornehmen Gesellschaft. Fandango und sarmatischer Tanz mechanisch künstlich und sinnlich.
Nicht nützlich und nicht schön. Perennierende Unform und Verderbnis des Geschmacks.	Keine Liebhaberei. Handwerk.	Reisen nach Italien und Frankreich und besonders Gartenliebhaberei haben diesen Dilettantism sehr befördert.	
Vorliebnehmen mit dem Schein. Vermischung von Kunst und Natur.	Bloße Rücksicht auf die Pflanzung selbst. Nützlichkeit.	Englischer Geschmack. Chinesischer.	
Summa.	Ø	Ursache, warum diese Liebhaberei jetzt so überhandnimmt. Gelegenheit dazu.	In Frankreich weniger Pfuscherei beim Dilettantism wegen ausgebildeter Sprache, Tanz und einer obligateren Theaterkunst.

Zeich-

Nutzen fürs Subjekt	Schaden fürs Subjekt	Nutzen fürs
Sehen lernen. Die Gesetze kennen lernen, wornach wir sehen.	Mit dem Ernsten und Wichtigen Spielen verderbt den Menschen.	Er steuert der völligen Roheit.
Den Gegenstand in ein Bild verwandeln, d. h. die sichtbare Raumerfüllung, insofern sie gleichgültig ist.	Er überspringt die Stufen, beharrt auf gewissen Stufen, die er als Ziel ansieht, und hält sich berechtigt, von da aus das Ganze zu beurteilen, hindert also seine Perfektibilität.	Dilettantism ist eine notwendige Folge schon verbreiteter Kunst und kann auch eine Ursache derselben werden.
Die Formen erkennen, d. h. die Raumerfüllung, insofern sie bedeutend ist.		
Die Erscheinungen in Begriffe verwandeln.		Er kann unter gewissen Umständen das echte Kunsttalent anregen und entwickeln helfen.
Die Totaleindrücke teilen.		
Unterscheiden lernen.		
Den Besitz und die Reproduktion der Gestalten befördern.	Er setzt sich in die Notwendigkeit, nach falschen Regeln zu handeln, weil er ohne Regeln auch nicht dilettantisch bilden kann und die echten objektiven Regeln nicht kennt.	Indem er die Kunst erniedrigt, erhebt er das Handwerk zu einer gewissen Kunstähnlichkeit.
Mit dem Totaleindruck (ohne Unterscheidung) fangen alle an. Dann kommt die Unterscheidung, und der dritte Grad ist die Rückkehr von der Unterscheidung zum Gefühl des Ganzen, welches das ästhetische ist.		
Diese Vorteile hat der Dilettant mit dem Künstler im Gegensatz des bloßen untätigen Betrachters gemein.	Er kommt immer mehr von der Wahrheit der Gegenstände ab und verliert sich auf subjektiven Irrwegen.	
Weil der Dilettant die produktive Kraft beschäftigt, so kultiviert er etwas Wichtiges an dem Menschen.	Weil er die Empfänglichkeit mindert, so vernachlässigt er ein wichtiges Vermögen.	

Der Dilettant scheut allemal das Gründliche, überspringt die Erlernung notwendiger Kenntnisse, um zur Ausübung zu gelangen, verwechselt die Kunst mit dem Stoff. So wird man z. B. nie einen Dilettanten finden, der gut zeichnete. Denn alsdann wäre er auf dem Weg zur Kunst. Hingegen gibt es manche, die schlecht zeichnen und sauber malen. Dilettanten erklären sich oft für Mosaik und Wachsmalerei, weil sie die Dauer des Werks an die Stelle der Kunst setzen. Sie beschäftigen sich öfters mit Radieren, weil die Vervielfältigung sie reizt. Sie suchen Kunststücke, Manieren, Behandlungsarten, Arkana, weil sie sich meistens nicht über den Begriff mechanischer Fertigkeiten erheben können, und denken, wenn sie nur den Handgriff besäßen, so wären keine weitere Schwierigkeiten für sie vorhanden. Eben um deswillen, weil der wahre Kunstbegriff den Dilettanten meistenteils fehlt, ziehen sie immer das Viele und Mittelmäßige, das Rare und Köstliche dem Gewählten und Guten vor. Man trifft viele Dilettanten mit großen Sammlungen an, ja man könnte behaupten, alle großen Sammlungen sind vom Dilettantism entstanden. Denn er artet meistens, und besonders wenn er mit Vermögen unterstützt ist, in die Sucht aus, zusammenzuraffen, er will nur besitzen, nicht mit Verstand wählen und sich mit wenigem und Guten

nung.

Schaden Ganze	Alte Zeit in Deutschland	Neue Zeit in Deutschland	Ausland
Er nimmt der Kunst ihr Element und verschlechtert ihr Publikum, dem er den Ernst und den Rigorismus nimmt. Alles Vorliebnehmen zerstört die Kunst und der Dilettantism führt Nachsicht und Gunst ein. Er bringt diejenigen Künstler, welche dem Dilettantism näher stehen, auf Unkosten der echten Künstler in Ansehen.	Hadrian. Einige Kaiser in Deutschland. Sonst ging der Dilettantism mehr auf mechanische Künste, Drechseln, Uhrmachen etc.	Liebhaberei im *Landschaftmalen.* Sie setzt eine schon kultivierte Kunst voraus. *Porträtmalerei.* Sentimentalisch-poetische Tendenz regt auch den Dilettantism in der zeichnenden Kunst an. Mondscheine. Shakespears. Kupferstiche zu Gedichten. Silhouetten. Urnen. Kunstwerke als Meubles.	Franzosen. Alle Franzosen sind Dilettanten in der Zeichenkunst und Musik, als integrierenden Teilen der Erziehung. Liebhaber in der *Migniatüre* werden bloß auf den *Handgriff* angewiesen. Liebe zur Allegorie und zur Anspielung. Engländer. Dilettantism in *Gegenden,* gehen auf die wirkliche Wahrheit. Humboldt. Italiener. Findet sich selten im Praktischen. Russen. Nachahmungsfertigkeit, ohne Produktivität.

begnügen. Zwei Unarten pflegen bei den Dilettanten oft vorzukommen und schreiben sich ebenfalls aus dem Mangel am wahren Kunstbegriff her. Sie wollen erstens konstituieren, d. h. ihr Beifall soll gelten, soll zum Künstler stempeln. Zweitens: der Künstler, der echte Kenner hat ein unbedingtes ganzes Interesse und Ernst der Kunst und am Kunstwerk, der Dilettant immer nur ein halbes; er treibt alles als ein Spiel, als Zeitvertreib, hat meist noch einen Nebenzweck, eine Neigung zu stillen, der Laune nachzugeben und [sie] suchen der Rechenschaft gegen die Welt um die Forderungen des Geschmacks dadurch zu entgehen, daß sie bei Erstehung von Kunstwerken auch noch gute Werke zu tun suchen. Einen hoffnungsvollen Künstler zu unterstützen, einer armen Familie aus der Not zu helfen, das war immer die Ursache, warum sie dies und das erstanden; so suchen sie bald ihren Geschmack zu zeigen, bald ihn vom Verdacht zu reinigen. Dilettanten haben ferner meistens eine patriotische Tendenz, ein deutscher Dilettant interessiert sich darum nicht selten so lebhaft für deutsche Kunst ausschließlich, daher die Sammlungen von Kupferstichen und Gemälden bloß deutscher Meister.

Jena, den 19. Mai 1799.

Tanz.

Nutzen fürs Subjekt	Schaden	Nutzen fürs
Dilettantism kann nur als Eintritt in die Kunst und nie für sich selbst nutzen.		Möglichkeit eines schönen Umgangs.
Gelenkigkeit und Möglichkeit schöner Bewegungen.	Zerbrochenheit der Glieder und Affektation.	Mögliche Geselligkeit in einem exaltierten Zustand.
Gefühl und Ausübung des Rhythmus durch alle Bewegungen.	Steifigkeit und Pedanterei.	
Bedeutsamkeit, ästhetische, der Bewegungen.	Karikatur.	
Geregeltes Gefühl der Froheit.	Eitelkeit.	
Ausbildung des Körpers.	Falsche Ausbildung des Körpers.	
Stimmung des Körpers zu allen möglichen körperlichen Fertigkeiten.	Charakterlosigkeit und Leerheit.	
Musikalische Körperstimmung.	Zerflossenes, schlaffes Wesen.	
Maß der Bewegungen zwischen Überfluß und Sparsamkeit.	Manieriertes Wesen in Übertreibung schöner Bewegungen.	

Unterschied der repräsentativen und charakteristischen

Repräsentative machen die Schönheit der Gestalt und Bewegung geltend und haben Würde. (Menuett.)

Naive begleiten den belebten Zustand und haben mehr Anmut und Freiheit. (Englische etc.)

Charakteristische grenzen an eine objektive Kunst.

Tanz.

Schaden Ganze	Alte Zeit in Deutschland	Neue Zeit in Deutschland	Ausland
Entweder steif und ängstlich. Oder unmäßig und roh. Beides wird durch das Gefällige und Bedeutende verhindert. Neigt die Gesellschaft zu einer sinnlichen Leerheit. Eitelkeit und einseitige Richtung auf die körperliche Erscheinung. Man muß es in der Tanzkunst deswegen zur Meisterschaft bringen, weil der Dilettantism entweder unsicher und ängstlich macht, also die Freiheit hemmt und den Geist beschränkt, oder weil er eitel macht und dadurch zur Leerheit führt.	Pedanterei und Gleichgültigkeit. Einförmigkeit.	Wildheit, Heftigkeit, Gewaltsamkeit. Formlosigkeit.	
sentativen, naiven Tänze.			
Fallen gern ins Steife.			
Fallen gern ins Ausgelassene etc.			
Gehen leicht in die Karikatur.			

Jena, den 20. Mai 1799.

Bau-

Nutzen	Schaden fürs Subjekt	Nutzen fürs
Architektur bringt aus einfachen Elementen (senkrechten, wagrechten Linien etc.) und ohne organische Bedingungen ein schönes Gebild hervor. Statt des Organischen hat sie die Konstruktionsunterlage. Sie weckt die freie Produktionskraft. Sie führt am schnellsten und unmittelbarsten von der Materie zur Form, vom Stoff zur Erscheinung und entspricht dadurch der höchsten Anlage im Menschen. Sie erweckt und entwickelt den Sinn fürs Erhabene, zu dem sie sich überhaupt mehr neigt als zum Schönen. Sie führt Ordnung und Maß ein und lehrt auch im Nützlichen und Notdürftigen nach einem schönen Schein und einer gewissen Freiheit streben.	Wegen ihrer scheinbaren Unbedingtheit scheint sie leichter, als sie ist, und man läßt sich leichter dazu verführen. Wegen der großen Schwierigkeit, in der Architektur den Charakter zu treffen, darin mannigfaltig und schön zu sein, wird der Dilettant, der dies nicht erreichen kann, immer nach Verhältnis seines Zeitalters entweder ins Magere und Überladene oder ins Plumpe und Leere verfallen. Ein Architekturwerk aber, das nur durch die Schönheit Existenz hat, ist völlig null, wenn es diese verfehlt. Wegen ihrer idealen Natur führt sie leichter als eine andre Kunst zum *Phantastischen*, welches hier gerade am schädlichsten ist. Weil sich nur die wenigsten zu einer freien Bildung nach bloßen Schönheitsgesetzen erheben können, so verfällt der Baudilettant leicht auf sentimentalische und allegorische Baukunst und sucht den Charakter, den er in der Schönheit nicht zu finden weiß, auf diesem Wege hineinzulegen. Baudilettantism, ohne den schönen Zweck erfüllen zu können, schadet gewöhnlich dem physischen Zweck der Baukunst, der Brauchbarkeit und Bequemlichkeit.	Macht gesitteter. Regt, im Fall der Roheit, einen gewissen Kunstsinn an und verbreitet ihn da, wo der Künstler nicht hinkommen würde.

kunst.

Schaden Ganze	Alte Zeit	Neue Zeit in Deutschland	Ausland
Die Publizität und Dauerhaftigkeit architektonischer Werke macht das Nachteilige derselben, welches oben angegeben worden, allgemeiner und fortdauernder und perpetuiert den falschen Geschmack, weil hier, wie überhaupt in Künsten, das Vorhandene und überall Verbreitete wieder zum Muster dient. Die ernste Bestimmung der schönen Bauwerke setzt sie mit den bedeutendsten und erhöhtesten Momenten des Menschen in Verbindung, und die Pfuscherei in diesen Fällen verschlechtert ihn also gerade da, wo er am perfektibelsten sein könnte.	Mehr Handwerk.	Reisen nach Italien und Frankreich, und besonders Gartenliebhaberei haben diesen Dilettantism sehr befördert. Dilettant sucht mehr zum Ursprung der Baukunst zurückzukehren: a) Rohes Holz, Rinden etc. b) Schwere Architektur, dorische Säulen. c) Nachahmung gotischer Baukunst. d) Architektur der Phantasmen und Empfindungen. e) Christmarkts-Baukunst, kleinliche Nachäffung großer Formen. Mangel an echten Baumeistern in Verhältnis gegen das Bedürfnis schöner Baukunst treibt zum Dilettantism, besonders da die wohlhabenden Baulustigen zu zerstreut leben.	Was von Deutschland gesagt, gilt im ganzen vom Ausland.

Jena, den 21. Mai 1799.

Nutzen fürs Subjekt	Schaden fürs Subjekt	Nutzen fürs
Ausübung.		
Ausbildung des Sinns.	Schaden bedeutet nichts.	Gesellige Verbindung der Menschen, ohne bestimmtes Interesse, mit Unterhaltung.
Mechanische Applikation.		
Zeitvertreib mit einem gewissen Ernst.		Stimmt zu einer idealen Existenz, selbst wenn es nur den Tanz aufregt.
		Faschische Singschulen.
		Vierstimmige Choräle.
Hervorbringung.		
Tiefere Ausbildung des Sinns. Mathematische Bestimmungen des Organs werden kennen gelernt und zu Empfindungs- und Schönheitszwecken gebraucht.	Wenn es autodidaktisch geschieht und nicht unter der strengen Anleitung eines Meisters, wie die Applikatur selbst, erlernt wird, so entsteht ein ängstliches, immer ungewisses, unbefriedigtes Streben, da der Musikdilettant nicht, wie der in andern Künsten, ohne Kunstregeln Effekte hervorbringen kann. Auch macht der Musikdilettantism noch mehr als ein anderer unteilnehmend und unfähig für den Genuß fremder Kunstwerke und beraubt und beschränkt also das Subjekt, das er in seiner einseitigen charakteristischen Form gefangen hält.	

Musik.

Schaden Ganze	Alte Zeit in Deutschland	Neue Zeit in Deutschland	Ausland
Ø	Größerer Einfluß aufs leidenschaftliche Leben durch tragbare Saiteninstrumente, welche Empfindungen einfacher auszudrücken mehr Raum gaben. Medium der Galanterie.	Flügel und Violin. Mehr Wert gelegt auf mechanische Fertigkeit, Schwierigkeit und Künstlichkeit, weniger Zusammenhang mit Leben und Leidenschaft. Geht in Konzerte über. Mehr Nahrung der Eitelkeit.	In Italien ist der besondere Fall, daß die größere Vokalität der Nation der Pfuscherei mehr widerstrebt.
Das Gleichgültige, Halbe und Charakterlose wird dadurch befördert.		Lieder- und Opernwesen. Falsche Hoffnung, durch komponierte Volkslieder Nationalsinn und ästhetischen Geist zu pflanzen. Gesellschafts-, Tisch-, Trink-, Freimäurer-Lieder.	

Jena, den 22. Mai 1799.

Garten-

Nutzen	Schaden fürs Subjekt	Nutzen fürs
Ideales im Realen. Streben nach Form in formlosen Massen. Wahl. Schöne Zusammenstellung. Ein Bild aus der Wirklichkeit zu machen, kurz, erster Eintritt in die Kunst.	Reales wird als ein Phantasiewerk behandelt. Die Gartenliebhaberei geht auf etwas Endloses hinaus: 1. weil sie in der Idee nicht bestimmt und begrenzt ist; 2. weil das Materiale, als ewig, zufällig, sich immer verändert und der Idee ewig entgegenstrebt. Die Gartenliebhaberei läßt sich die edlern Künste auf eine unwürdige Art dienen und macht ein Spielwerk aus ihrer soliden Bestimmung. Befördert die sentimentale und phantastische Nullität. Sie verkleinert das Erhabene in der Natur und hebt es auf, indem sie es nachahmt. Sie verewigt die herrschende Unart der Zeit, im Ästhetischen unbedingt und gesetzlos sein zu wollen und willkürlich zu phantasieren, indem sie sich nicht, wie wohl andere Künste, korrigieren und in der Zucht halten läßt.	Eine reinliche und vollends schöne Umgebung wirkt immer wohltätig auf die Gesellschaft.

kunst.

Schaden Ganze	Alte Zeit	Neue Zeit in Deutschland	Ausland
Vermischung von Kunst und Natur. Vorliebnehmen mit dem Schein.		Französische Gartenkunst von ihrer guten Seite und besonders vis-à-vis des neuesten Geschmacks betrachtet. Englischer Geschmack hat die Basis des Nützlichen, welches der französische aufopfern muß. Nachgeäffter englischer Geschmack hat den Schein des Nützlichen.	
Die dabei vorkommenden Gebäude werden leicht, spindelartig, hölzern, brettern pp. aufgeführt und zerstören den Begriff solider Baukunst. Ja sie heben das Gefühl für sie auf.		Chinesischer Geschmack.	
Die Strohdächer, bretterne Blendungen, alles macht eine Neigung zu Kartenhaus-Architektur.			

Jena, den 22. Mai 1799.

Nutzen	Schaden	Nutzen
Subjekt		Gan
Ausbildung der Gefühle und des Sprachausdrucks derselben.	Belletristische Flachheit und Leerheit, Abziehung von soliden Studien oder oberflächliche Behandlung derselben.	Ausbildung der Sprache im ganzen.
Kultur der Einbildungskraft, besonders als integrierender Teil bei der Verstandesbildung.	Es ist hier eine größere Gefahr als bei andern Künsten, eine bloße dilettantische Fähigkeit mit einem echten Kunstberufe zu verwechseln, und wenn dies der Fall ist, so ist das Subjekt übler dran als bei jeder andern Liebhaberei, weil seine Existenz völlige Nullität hat; denn ein Poet ist nichts, wenn er es nicht mit Ernst und Kunstmäßigkeit ist.	Vervielfältigteres Interesse an Humaniobus, im Gegensatz der Roheit des Unwissenden oder der pedantischen Borniertheit des bloßen Geschäftsmanns und Schulgelehrten.
Ausbildung des Sinns für das Rhythmische.		
Idealisierung der Vorstellungen bei Gegenständen des gemeinen Lebens.		
Erweckung und Stimmung der produktiven Einbildungskraft zu den höchsten Funktionen des Geistes auch in Wissenschaften und im praktischen Leben.		
Jeder gebildete Mensch muß seine Empfindungen poetisch schön ausdrücken u. folglich ein gutes Gedicht (lyrisches) machen können.	Dilettantism überhaupt schwächt die Teilnehmung und Empfänglichkeit für das Gute außer ihm, und indem er einem unruhigen Produktionstriebe nachgibt, der ihn zu nichts Vollkommenem führt, beraubt er sich aller Bildung, die ihm durch Aufnahme des fremden Guten zuwachsen könnte.	
Da es nun keine objektive Gesetze weder für das Innere noch für das Äußere eines Gedichts noch gibt, so müssen sich die Liebhaber strenger noch als die Meister an anerkannte gute Muster halten und eher das Gute, was schon da ist, nachahmen als nach Originalität streben, im Äußern u. Metrischen aber die vorhandenen allgemeinsten Gesetze rigoristisch befolgen.	Dilettantism kann doppelter Art sein. Entweder vernachlässigt er das (unerläßliche) Mechanische und glaubt genug getan zu haben, wenn er Geist und Gefühl zeigt. Oder er sucht die Poesie bloß im Mechanischen, worin er sich eine handwerksmäßige Fertigkeit erwerben kann, und ist ohne Geist und Gehalt. Beide sind schädlich, doch schadet jener mehr der Kunst, dieser mehr dem Subjekt selbst.	
Und da er sich nur nach Mustern bilden kann, so muß er, um der Einseitigkeit zu entgehen, sich die allgemeinstmögliche Bekanntschaft mit allen Mustern erwerben und das Feld der poetischen Literatur noch vollkommener ausmessen, als es der Künstler selbst nötig hat.		

1. Lyrische.

Schadenzes	Alte Zeit	Neue Zeit in Deutschland	Ausland
Alle Dilettanten sind Plagiarii. Sie entnerven und vernichten jedes Originalschöne in der Sprache und im Gedanken, indem sie es nachsprechen, nachäffen und ihre Leerheit damit ausflicken. So wird die Sprache nach und nach mit zusammengeplünderten Phrasen und Formeln angefüllt, die nichts mehr sagen, und man kann ganze Bücher lesen, die schön stilisiert sind und gar nichts enthalten. Kurz, alles wahrhaft Schöne und Gute der echten Poesie wird durch den überhandnehmenden Dilettantism profaniert, herumgeschleppt und entwürdigt.	Lateinische Verse. Pedantism. Mehr Handwerk. Fertigkeit ohne poetischen Geist.	Schöngeisterei. Musenalmanache, Journale. Aufkommen und Verbreitung der Übersetzungen. Unmittelbarer Übergang aus der Klasse und Universität zur Schriftstellerei. Balladen- und Volksliederepoche. Geßner, poetische Prosa. Karlsruher pp. Nachdrücke schöner Geister. Bardenwesen. Bürgers Einfluß auf das Geleier. Reimloser Vers, Klopstockisches Odenwesen. Claudius. Wielands Laxität. Daß die deutsche Sprache durch kein großes Dichtergenie, sondern durch bloße mittelmäßige Köpfe anfing zur Dichtersprache gebraucht zu werden, mußte dem Dilettantism Mut machen, sich gleichfalls darin zu versuchen. Impudenz des neuesten Dilettantism, durch Reminiszenzen aus einer reichen kultivierten Dichtersprache und durch die Leichtigkeit eines guten mechanischen Äußern geweckt und unterhalten. Belletristerei auf Universität durch eine modernere Studierart veranlaßt. Frauenzimmergedichte.	Die Ausbildung der französischen Literatur und Sprache hat auch den Dilettanten kunstmäßiger gemacht. Franzosen waren durchaus rigoristischer, drangen auf strengere Richtigkeit und forderten auch vom Dilettanten Geschmack und Geist im Innern und ein fehlerloses Äußeres der Diktion. In England hielt sich der Dilettantism mehr an das Latein und Griechische. Sonette der Italiener.

Jena, den 23. und 24. Mai 1799.

Poesie.

Nutzen	Schaden fürs Subjekt	Nutzen fürs
Ø	Alle Nachteile des Dilettanten im Lyrischen sind hier noch in weit höherm Grad; nicht nur die Kunst erleidet mehr Schaden, auch das Subjekt. Dramatische Pfuscher werden bis zum Unsinn gebracht, um ihr Werk auszustellen.	Ø

2. Pragmatische.

Schaden Ganze	Alte Zeit in Deutschland	Neue Zeit in Deutschland	Ausland
Vermischung der Gattungen.			
Ursache, warum der Dilettant das Mächtige, Leidenschaftliche, Starke, Charakteristische haßt und nur das Mittlere, Moralische darstellt.			
Dilettant wird nie den Gegenstand, immer nur sein Gefühl über den Gegenstand schildern.			
Er flieht den Charakter des Objekts.			
Alle dilettantischen Geburten in dieser Dichtungsart werden einen pathologischen Charakter haben und nur die Neigung und Abneigung ihres Urhebers ausdrücken.			
Der Dilettant glaubt mit dem Witz an die Poesie zu reichen.			

Jena, den 24. Mai 1799.

Schauspiel-

Nutzen	Schaden fürs Subjekt	Nutzen fürs
Gelegenheit zu mehrerer Ausbildung der Deklamation. Aufmerksamkeit auf Repräsentation seiner selbst; partizipiert von den angeführten Vorteilen der Tanzkunst. Einige Übung der Memorie, sinnliches Aufpassen und Akkuratesse.	Karikatur der eignen fehlerhaften Individualität. Ableitung des Geistes von allem Geschäft durch Vorspiegelung einer phantastischen Aussicht. Aufwand alles Interesses und aller Passion ohne Frucht, ewiger Zirkel in einer einförmigen, immer wiederholten und zu nichts führenden Tätigkeit. (Dilettanten wissen sich nichts Anziehenders als die Komödienproben, Schauspieler von Metier hassen sie.) Vorzugsweise Schonung und Verzärtlung des Theaterdilettanten durch Beifall. Ewige Reizung zu einem leidenschaftlichen Zustand und Betragen ohne ein Gegengewicht, Nahrung aller gehässigen Passionen, von den schlimmsten Folgen für die bürgerliche und häusliche Existenz. Abstumpfung des Gefühls gegen die Poesie. Exaltierte Sprache bei gemeinen Empfindungen. Ein Trödelmarkt von Gedanken, Stellen und Schilderungen in der Reminiszenz. Durchgängige Unnatur und Manier, auch im übrigen Leben.	Ø Bedingungen, unter welchen allenfalls eine mäßige Übung im Theaterwesen unschuldig und zulässig, ja einigermaßen zu billigen sein möchte: Permanenz derselben Gesellschaft; Vermeidung passionierter und Wahl verstandesreicher und geselliger Stücke; Abhaltung aller Kinder und sehr jungen Personen; möglichster Rigorism in äußern Formen.

kunst.

Schaden Ganze	Alte Zeit in Deutschland	Neue Zeit in Deutschland	Ausland
Höchst verderbliche Nachsicht gegen das Mittelmäßige und Fehlerhafte in einem öffentlichen und ganz persönlichen Fall. (Nährung der Falschheit, Schadenfreude und Bosheit.) Die allgemeine Toleranz für das Einheimische wird in diesem Fall eminenter. Höchst verderblicher Gebrauch der Liebhaber-Schauspiele zur Bildung der Kinder, wo es ganz zur Fratze wird, zugleich die gefährlichste aller Diversionen für Universitäten etc. Zerstörte Idealität der Kunst, weil der Liebhaber, der sich nicht durch Aneignung der Kunstbegriffe und Traditionen erheben kann, alles durch eine pathologische Wirklichkeit erreichen muß.	Jesuiter-Schulen.	Französische Liebhaberkomödien zur Bildung der Sprache in vornehmen Häusern. Philanthropine. Vermischung der Stände bei deutschen Liebhaberkomödien.	Französische Komödie ist auch bei Liebhabern obligater und ein Institut der Geselligkeit. Englische (quaeritur). Italienische Liebhaberkomödie bezieht sich auf eine Puppen- und puppenartige Repräsentation. Presepe und Tableau.

Jena, den 26. Mai 1799.

ÜBER DEN SOGENANNTEN DILETTANTISMUS

ODER

DIE PRAKTISCHE LIEBHABEREI IN DEN KÜNSTEN

[*Allgemeinstes.*]

BEGRIFF des Künstlers im Gegensatz des Dilettanten.
Ausübung der Kunst nach Wissenschaft.
Annahme einer objektiven Kunst.
Schulgerechte Folge und Steigerung.
Profession und Beruf.
Anschließung an eine Kunst- und Künstlerwelt.
Schule.

Es gibt in allen Künsten ein Objektives und ein Subjektives, und je nachdem das eine oder das andere darin die hervorstechende Seite ist, hat der Dilettantism Wert oder Unwert.

Wo das Subjektive für sich allein schon viel bedeutet, muß der Dilettant sich dem Künstler nähern, zum Beispiel Tanz, Musik, schöne Sprache, lyrische Poesie.

Wo es umgekehrt ist, scheiden sich der Künstler und Dilettant strenger und der Dilettantism kann schädlich wirken, wie bei der Architektur, Zeichenkunst, Schauspielkunst, epischen oder dramatischen Dichtkunst.

Voraussetzung bei dem Kapitel der Architektur.

Die Kunst gibt sich selbst Gesetze und gebietet der Zeit; der Dilettantism folgt der Neigung der Zeit.

Wenn die Meister in der Kunst dem falschen Geschmack folgen, so glaubt der Dilettant desto geschwinder auf dem Niveau der Kunst zu sein.

Weil der Dilettant seinen Beruf zum Selbstproduzieren erst aus den Wirkungen der Kunstwerke auf sich empfängt, so verwechselt er diese Wirkungen mit den objektiven Ursachen und Motiven und meint nun den Empfindungszustand, in den er versetzt ist, auch produktiv und praktisch zu machen, wie wenn man mit dem Geruch einer

Blume die Blume selbst hervorzubringen gedächte. Das an das Gefühl Sprechende, die letzte Wirkung aller poetischen Organisationen, welche aber den Aufwand der ganzen Kunst selbst voraussetzt, sieht der Dilettant als das Wesen derselben an und will damit selbst hervorbringen.

Überhaupt will der Dilettant in seiner Selbstverkennung das Passive an die Stelle des Aktiven setzen, und weil er auf eine lebhafte Weise Wirkungen erleidet, so glaubt er mit diesen erlittnen Wirkungen wirken zu können.

Überall, wo die Kunst selbst noch kein rechtes Regulativ hat, wie in der Poesie, Gartenkunst, Schauspielkunst, richtet der Dilettantism mehr Schaden an und wird anmaßender. Der schlimmste Fall ist bei der Schauspielkunst.

Allgemeiner Grundsatz, unter welchem der Dilettantism zu gestatten, ist, wenn der Dilettant sich den strengsten Regeln der ersten Schritte unterwerfen und alle Stufen mit größter Genauigkeit ausführen will, welches er um so mehr kann, da 1. von ihm das Ziel nicht verlangt wird und da er 2., wenn er abtreten will, sich den sichersten Weg zur Kennerschaft bereitet. Gerade der allgemeinen Maxime entgegen wird also der Dilettant einem rigoristischeren Urteil zu unterwerfen sein als selbst der Künstler, der, weil er auf einer sichern Kunstbasis ruht, mit minder Gefahr sich von den Regeln entfernen und dadurch das Reich der Kunst selbst erweitern kann.

Der wahre Künstler steht fest und sicher auf sich selbst; sein Streben, sein Ziel ist der höchste Zweck der Kunst. Er wird sich immer noch weit von diesem Ziele finden und daher gegen die Kunst oder den Kunstbegriff notwendig allemal sehr bescheiden sein und gestehen, daß er noch wenig geleistet habe, wie vortrefflich auch sein Werk sein mag und wie hoch auch sein Selbstgefühl im Verhältnis gegen die Welt steigen möchte. Dilettanten oder eigentliche Pfuscher scheinen im Gegenteil nicht nach einem Ziele zu streben, nicht vor sich hin zu sehen, sondern nur das, was neben ihnen geschieht. Darum *vergleichen* sie auch immer, sind meistens im Lob übertrieben, tadeln ungeschickt, haben eine unendliche Ehrerbietung vor ihres-

gleichen, geben sich dadurch ein Ansehen von Freundlichkeit, von Billigkeit, indem sie doch bloß sich selbst erheben.
Schaden, den Dilettanten der Kunst tun, indem sie den Künstler zu sich herabziehen.
Keinen guten Künstler neben sich leiden können.
Dilettantism der Kinder siehe oben,
der Weiber,
der Reichen,
der Vornehmen.
Ist Zeichen eines gewissen Vorschrittes.
Alle Dilettanten greifen die Kunst von der schwachen Seite an (vom schwachen Ende).
Dilettantischer Zustand der Künstler.
Worin er sich unterscheidet.
Ein höherer oder niedererer Grad der Empirie.
Falsches Lob des Dilettantism.
Ungerechter Tadel.
Rat, wie der Dilettant seinen Platz einnehmen könnte.
Phantasiebilder unmittelbar vorstellen zu wollen.
Leidenschaft statt Ernst.
Verhältnis des Dilettanten gegen Pedantismus, Handwerk.

[*Skizze des Gangs der Abhandlung.*]

DIE Italiener nennen jeden Künstler Maestro.
Wenn sie einen sehen, der eine Kunst übt, ohne davon Profession zu machen, sagen sie: Si diletta.
Die höfliche Zufriedenheit und Verwunderung, womit sie sich ausdrücken, zeigt dabei ihre Gesinnungen an.
Das Wort "Dilettante" findet sich nicht in der ältern italienischen Sprache.
Kein Wörterbuch hat es, auch nicht die Crusca.
Bei Jagemann allein findet sichs.
Jagemanns Erklärung darüber.
Es bedeutet einen Liebhaber der Künste, der nicht allein betrachten und genießen, sondern auch an ihrer Ausübung teilnehmen will.

Zweierlei Praktisches, eigentlich ausübend und anordnend.
Spuren der ältern Zeiten.
Spuren nach Wiederauflebung der Künste.
Große Verbreitung in der neuern Zeit.
Ursache davon.
Kunstübungen gehen als ein Haupterfordernis in die Erziehung über.
Indem wir von Dilettanten sprechen, so wird der Fall ausgenommen, daß einer mit wirklichem Künstlertalent geboren wäre und durch Umstände wäre gehindert worden, es als Künstler zu exkolieren.
Wir sprechen bloß von denen, welche, ohne ein besonderes Talent zu dieser oder jener Kunst zu besitzen, bloß den allgemeinen Nachahmungstrieb bei sich walten lassen.
Über das deutsche Wort "pfuschen".
Ableitung desselben.
Ein später erfundnes Wort.
Bezieht sich auf Handwerk.
Es setzt voraus, daß irgendeine Fertigkeit, nach Regeln gelernt, auf die bestimmteste Weise nach der Vorschrift und unter dem Schutze des Gesetzes ausgeübt werde.
Einrichtung der Innungen, vorzüglich in Deutschland.
Die verschiednen Nationen haben kein eigentlich Wort davor.
Anführung der Ausdrücke.
Der Dilettant verhält sich zur Kunst wie der Pfuscher zum Handwerk.
Man darf bei der Kunst voraussetzen, daß sie gleichfalls nach Regeln erlernt und gesetzlich ausgeübt werden müsse, obgleich diese Regeln nicht wie die eines Handwerks durchaus anerkannt und die Gesetze der sogenannten freien Künste nur geistig und nicht bürgerlich sind.
Der Dilettantism wird abgeleitet.
Der Künstler wird geboren.
Er ist eine von der Natur privilegierte Person.
Er ist genötigt, etwas auszuüben, das ihm nicht jeder gleichtun kann.

Und doch kann er nicht allein gedacht werden.
Möchte auch nicht allein sein.
Das Kunstwerk fordert die Menschen zum Genuß auf.
Und zu mehrerer Teilnahme daran.
Zum Genuß der Kunstwerke haben alle Menschen eine unsägliche Neigung.
Der nähere Teilnehmer wäre der rechte Liebhaber, der lebhaft und voll genösse.
So stark wie andere, ja mehr als andere.
Weil er Ursache und Wirkung zugleich empfände.
Übergang zum praktischen Dilettantismus.
Der Mensch erfährt und genießt nichts, ohne sogleich produktiv zu werden.
Dies ist die innerste Eigenschaft der menschlichen Natur; ja man kann ohne Übertreibung sagen, es sei die menschliche Natur selbst.
Unüberwindlicher Trieb, dasselbige zu tun. Nachahmungstrieb deutet gar nicht auf angebornes Genie zu dieser Sache.
Erfahrung an Kindern.
Sie werden durch alles in die Augen fallende Tätige gereizt.
Soldaten, Schauspieler, Seiltänzer.
Sie nehmen sich ein unerreichbares Ziel vor, das sie durch geübte und verständige Alte haben erreichen sehen.
Ihre Mittel werden Zweck.
Kinderzweck.
Bloßes Spiel.
Gelegenheit, ihre Leidenschaft zu üben.
Wie sehr ihnen die Dilettanten gleichen.
Geborne Künstler, durch Umstände gehindert, sich auszubilden, sind schon oben ausgenommen.
Sie sind eine seltene Erscheinung.
Manche Dilettanten bilden sich ein, dergleichen zu sein.
Bei ihnen ist aber nur eine falsche Richtung, welche mit aller Mühe zu nichts gelangt.
Sie nutzen sich, dem Künstler und der Kunst wenig.
Sie schaden dagegen viel.
Doch kann der Mensch, der Künstler und die Kunst eine

genießende, einsichtsvolle und gewissermaßen praktische Teilnahme nicht entbehren.
Absicht der gegenwärtigen Schrift.
Schwierigkeit der Wirkung.
Kurze Schilderung eines eingefleischten Dilettantismus.
Die Philosophen werden aufgefordert.
Die Pädagogen.
Wohltat für die nächste Generation.

[*Erweiterungen vorstehender Skizze.*]

[1. Zu dem Satz: Zweierlei Praktisches, eigentlich ausübend und anordnend, Seite 231, Zeile 1 und 2 gehörig?]

WAS dem Dilettanten eigentlich abgeht, ist Architektonik im höchsten Sinne, diejenige ausübende Kraft, welche erschafft, bildet, konstituiert; er hat davon nur eine Art von Ahndung, gibt sich aber durchaus dem Stoff dahin, anstatt ihn zu beherrschen.
Man wird finden, daß der Dilettant zuletzt vorzüglich auf Reinlichkeit ausgeht, welches die Vollendung des Vorhandenen ist, wodurch eine Täuschung entsteht, als wenn das Vorhandne zu existieren wert sei; ebenso ist es mit der Akkuratesse und mit allen letzten Bedingungen der Form, welche ebensogut die Unform begleiten können.

[2. Zu dem Abschnitt Seite 231, Zeile 29—39, gehörig.]

Nichtachtung, ja Verachtung der Künste.
Sicherheit eines ausgebreiteten Lebensgenusses ist gewöhnlich der Grund aller empirischen Achtung.
Wir haben solche Sicherheitsmaximen, ohne es zu bemerken, in die Moral aufgenommen.
Geburt, Tapferkeit, Reichtum, andere Arten von Besitz, der Sicherheit des Genusses nach außen gewährt.
Genie und Talent haben zwar das innere Gewisse, stehen aber nach außen äußerst ungewiß.
Sie treffen nicht immer mit den Bedingungen und der Zeit zusammen.

In barbarischen Zeiten werden sie als etwas Seltsames geschätzt.
Sie sind des Beifalls nicht gewiß.
Er muß erschlichen oder erbettelt werden.
Daher sind die Künstler übler dran, die persönlich um den Beifall des Moments buhlen:
Rhapsoden, Schauspieler, Musizi.
Künstler leben außer einigen seltnen Fällen in einer Art von freiwilliger Armut.
Es leuchtete zu allen Zeiten ein, daß der Zustand, in dem sich der bildende Künstler befindet, wünschenswert und beneidenswert sei.
Entstehen des Dilettantismus.
Allgemein verbreitete, ich will nicht sagen: Hochachtung der Künste, aber Vermischung mit der bürgerlichen Existenz und eine Art von Legitimation derselben.

[*Einzelnes.*]

BEIM Dilettantism ist der Schaden immer größer als der Nutzen.

Vom Handwerk kann man sich zur Kunst erheben.
Vom Pfuschen nie.

DER SAMMLER UND DIE SEINIGEN

[Propyläen. Zweiten Bandes zweites Stück.]

ERSTER BRIEF

WENN Ihr Abschied nach den zwei vergnügten, nur zu schnell verfloßnen Tagen mich eine große Lücke und Leere fühlen ließ, so hat Ihr Brief, den ich so bald erhielt, so haben die beigefügten Manuskripte mich wieder in eine behagliche Stimmung versetzt, derjenigen ähnlich, die ich in Ihrer Gegenwart empfand. Ich habe mich unsers Gesprächs wieder erinnert, ich habe die ähnlichen Gesinnungen in Ihren Papieren wieder angetroffen und mich jetzt wie damals gefreut, daß wir in so vielen Fällen als Kunstbeurteiler zusammentreffen.

Diese Entdeckung ist mir doppelt schätzbar, indem ich Ihre Meinung sowie die meinige täglich prüfen kann: ich darf nur ein Fach meiner Sammlung, welches ich will, vornehmen, darf es durchgehen und mit unsern theoretischen und praktischen Aphorismen zusammenhalten. Da geht es denn oft recht gut und heiter, manchmal stoße ich an, manchmal kann ich weder mit Ihnen noch mit mir selbst einig werden. Indessen bewährt sich doch, daß man schon viel gewonnen hat, wenn man in Hauptsachen miteinander übereintrifft, wenn das Kunsturteil, das zwar wie eine Wage immer hin und wider schwankt, doch an einem tüchtigen Kloben befestigt ist und nicht, wenn ich im Gleichnis verharren darf, Wage und Wagschalen zugleich hin und wider geworfen werden.

Sie haben für die Schrift, die Sie herauszugeben gedenken, durch diese Probestücke meine Hoffnungen und meine stille Teilnahme verstärkt, und gern will ich auch auf irgendeine Weise, deren ich mich fähig fühle, zu Ihren Absichten mit beitragen. Theorie ist nie meine Sache gewesen; was Sie von meinen Erfahrungen brauchen können, steht von Herzen zu Diensten. Und um hiervon einen Beweis zu geben, fange ich sogleich an, Ihren Wunsch zu erfüllen. Ich werde Ihnen nach und nach die Geschichte meiner Sammlung aufzeichnen, deren wunderliche Elemente schon

manchen überrascht haben, wenn er gleich durch den Ruf schon genugsam vorbereitet zu mir kam. Auch Ihnen ist es also gegangen. Sie wunderten sich über den seltsamen Reichtum in den verschiedensten Fächern, und Ihre Verwunderung würde noch gestiegen sein, wenn Zeit und Neigung Ihnen erlaubt hätte, von allem Kenntnis zu nehmen, was ich besitze.

Von meinem Großvater brauche ich am wenigsten zu sagen; er legte den Grund zum Ganzen, und wie gut er ihn gelegt hat, bürgt mir selbst Ihre Aufmerksamkeit auf alles das, was sich von ihm herschrieb. Sie hefteten sich vorzüglich an diesen Pfeiler unsers seltsamen Familiengebäudes mit einer solchen Neigung und Liebe, daß ich Ihre Ungerechtigkeit gegen einige andere Fächer nicht unangenehm empfand und gern mit Ihnen bei jenen Werken verweilte, die auch mir wegen ihres Werts, ihres Alters und ihres Herkommens heilig sind. Freilich kommt es viel auf den Charakter, auf die Neigung eines Liebhabers an, wohin die Liebe zum Gebildeten, wohin der Sammlungsgeist, zwei Neigungen, die sich oft im Menschen finden, ihre Richtung nehmen sollen, und ebensoviel, möchte ich behaupten, hängt der Liebhaber von der Zeit ab, in die er kommt, von den Umständen, unter denen er sich befindet, von gleichzeitigen Künstlern und Kunsthändlern, von den Ländern, die er zuerst besucht, von den Nationen, mit denen er in irgendeinem Verhältnis steht. Gewiß, von tausend dergleichen Zufälligkeiten hängt er ab. Was kann nicht alles zusammentreffen, um ihn solid oder flüchtig, liberal oder auf irgendeine Weise beschränkt, überschauend oder einseitig zu machen!

Dem Glücke sei es gedankt, daß mein Großvater in die beste Zeit, in die glücklichste Lage kam, um das an sich zu ziehen, was einem Privatmanne gegenwärtig fast unmöglich sein würde. Rechnungen und Briefe über den Ankauf sind noch in meinen Händen, und wie unverhältnismäßig sind die Preise gegen die jetzigen, die eine allgemeinere Liebhaberei aller Nationen so hoch gesteigert hat!

Ja, die Sammlung dieses würdigen Mannes ist für mich,

für meine übrigen Besitzungen, für mein Verhältnis und mein Urteil, was die Dresdner Sammlungen für Deutschland sind: eine ewige Quelle echter Kenntnis für den Jüngling, für den Mann Stärkung des Gefühls und guter Grundsätze, und für einen jeden, selbst für den flüchtigsten Beschauer heilsam; denn das Fürtreffliche wirkt auf Eingeweihte nicht allein. Ihr Ausspruch, meine Herren, daß keines dieser Werke, die sich von meinem guten Alten herschreiben, sich neben jenen königlichen Schätzen schämen dürfte, hat mich nicht stolz, er hat mich nur zufrieden gemacht; denn in der Stille hatte ich dieses Urteil schon selbst gewagt.

Ich schließe diesen Brief, ohne meinen Vorsatz erfüllt zu haben. Ich schwätzte, anstatt zu erzählen. Zeigt sich doch in beidem die gute Laune eines Alten so gern. Kaum habe ich noch Platz, Ihnen zu sagen, daß Oheim und Nichten Sie herzlich grüßen und daß Julie besonders sich öfter und lebhafter nach der lange verzögerten Dresdner Reise erkundigt, weil sie hoffen kann, unterwegs ihre neuen und so lebhaft verehrten Freunde wiederzusehen. Und fürwahr, auch keiner Ihrer alten Freunde soll sich herzlicher als der Oheim unterzeichnen

Ihren treu Verbundnen.

ZWEITER BRIEF

SIE haben durch die gute Aufnahme des jungen Mannes, der sich mit einem Briefe von mir bei Ihnen vorstellte, eine doppelte Freude gemacht, indem Sie ihm einen heitern Tag und mir durch ihn eine lebhafte mündliche Nachricht von sich, Ihrem Zustande, Ihren Arbeiten und Vorsätzen verschafften.

Diese lebhafte Unterhaltung über Sie, in den ersten Augenblicken seiner Wiederkunft, verbarg mir, wie sehr er sich in seiner Abwesenheit verändert hat. Als er auf Akademien zog, versprach er viel. Er trat aus der Schule, stark im Griechischen und Lateinischen, mit schönen Kenntnissen beider Literaturen, bewandert in der alten und neuen Ge-

schichte, nicht ungeübt in der Mathematik, und was noch alles erfordert wird, um dereinst ein tüchtiger Schulmann zu werden, und nun kommt er zu unserer größten Betrübnis als Philosoph zurück. Der Philosophie hat er sich vorzüglich, ja ausschließlich gewidmet, und unsere kleine Sozietät, mich eingeschlossen, die wir denn freilich keine sonderlichen philosophischen Anlagen zu haben scheinen, ist sämtlich um Unterhaltung mit ihm verlegen: was wir verstehen, interessiert ihn nicht, und was ihn interessiert, verstehen wir nicht. Er redet eine neue Sprache, und wir sind zu alt, sie ihm abzulernen.

Was ist das mit der Philosophie und besonders mit der neuen für eine wunderliche Sache! In sich selbst hineinzugehen, seinen eignen Geist über seinen Operationen zu ertappen, sich ganz in sich zu verschließen, um die Gegenstände desto besser kennen zu lernen: ist das wohl der rechte Weg? Der Hypochondrist, sieht der die Sachen besser an, weil er immer in sich gräbt und sich untergräbt? Gewiß, diese Philosophie scheint mir eine Art von Hypochondrie zu sein, eine falsche Art von Neigung, der man einen prächtigen Namen gegeben hat. Verzeihen Sie einem Alten, verzeihen Sie einem praktischen Arzte!

Doch hievon ja nichts weiter! Die Politik hat mir meinen Humor nicht verdorben, und es soll der Philosophie gewiß auch nicht gelingen; also geschwind ins Asyl der Kunst! geschwind zur Geschichte, die ich versprochen habe, damit nicht diesem Briefe gerade das mangle, weswegen er angefangen ist!

Als mein Großvater tot war, zeigte der Vater erst, daß er nur für eine gewisse Art von Kunstwerken eine entschiedne Liebhaberei habe: ihn erfreute die genaue Nachahmung der natürlichen Dinge, die man damals mit Wasserfarben auf einen hohen Grad getrieben hatte. Erst schaffte er nur solche Blätter an, dann hielt er sich einige Maler im Solde, die ihm Vögel, Blumen, Schmetterlinge und Muscheln mit der größten Genauigkeit malen mußten. Nichts Merkwürdiges kam in der Küche, dem Garten oder auf dem Felde vor, das nicht gleich durch den Pinsel aufs Papier fixiert worden wäre, und so hat er manche Abweichungen

verschiedner Geschöpfe bewahrt, die, wie ich sehe, den Naturforschern äußerst interessant sind.

Nach und nach ging er weiter, er erhub sich zum Porträt. Er liebte seine Frau, seine Kinder; seine Freunde waren ihm wert: daher die Anlage jener Sammlung von Porträten.

Sie erinnern sich auch wohl der vielen kleinen Bildnisse, in Öl auf Kupfer gemalt. Große Meister hatten in früherer Zeit, vielleicht zur Erholung, vielleicht aus Freundschaft, dergleichen verfertigt; es war daraus eine löbliche Gewohnheit, ja eine eigne Art Malerei geworden, auf welche sich besondere Künstler legten.

Dieses Format hatte seine eigne Vorteile. Ein Porträt in Lebensgröße, und wäre es nur ein Kopf oder ein Kniestück, nimmt für das Interesse, das es bringt, immer einen zu großen Raum ein. Jeder fühlende, wohlhabende Mann sollte sich und seine Familie, und zwar in verschiedenen Epochen des Lebens, malen lassen. Von einem geschickten Künstler, bedeutend, in einem kleinen Raume vorgestellt, würde man wenig Platz einnehmen; man könnte auch alle seine guten Freunde um sich her versammeln, und die Nachkommen würden für diese Gesellschaft noch immer ein Plätzchen finden. Ein großes Porträt hingegen macht gewöhnlicherweise, besonders in den neuern Zeiten, zugleich mit dem Besitzer den Erben Platz, und die Moden verändern sich so sehr, daß eine selbst gut gemalte Großmutter zu den Tapeten, den Möbels und dem übrigen Zimmerschmuck ihrer Enkelin unmöglich mehr passen kann.

Indessen hängt der Künstler vom Liebhaber seiner Zeit sowie der Liebhaber vom gleichzeitigen Künstler ab. Der gute Meister, der jene kleinen Porträte fast noch allein zu machen verstand, war gestorben; ein anderer fand sich, der die lebensgroßen Bilder malte.

Mein Vater hatte schon lange einen solchen in der Nähe gewünscht; seine Neigung ging dahin, sich selbst und seine Familie in natürlicher Größe zu sehen. Denn wie jeder Vogel, jedes Insekt, das vorgestellt wurde, genau ausgemessen ward und, außer seiner übrigen Wahrheit, auch noch der Größe nach genau mit dem Gegenstand

übereinstimmen mußte, so wollte er auch, akkurat wie er sich im Spiegel sah, auf der Leinwand dargestellt sein. Sein Wunsch ward ihm endlich erfüllt: ein geschickter Mann fand sich, der sich auch eine Zeitlang bei uns zu verweilen gefallen ließ. Mein Vater sah gut aus, meine Mutter war eine wohlgebildete Frau, meine Schwester übertraf alle ihre Landsmänninnen an Schönheit und Reiz; nun ging es an ein Malen, und man hatte nicht an *einer* Vorstellung genug. Besonders wurde meine Schwester, wie Sie gesehen haben, in mehr als einer Maske vorgestellt. Man machte auch Anstalt zu einem großen Familiengemälde, das aber nur bis zur Zeichnung gelangte, indem man sich weder über Erfindung noch Zusammensetzung vereinigen konnte.

Überhaupt blieb mein Vater unbefriedigt. Der Künstler hatte sich in der französischen Schule gebildet: die Gemälde waren harmonisch, geistreich und schienen natürlich; doch genau mit dem Urbilde verglichen, ließen sie vieles wünschen, und einige derselben wurden, da der Künstler die einzelnen Bemerkungen meines Vaters aus Gefälligkeit zu nutzen unternahm, am Ende ganz und gar verdorben.

Unvermutet ward endlich meinem Vater sein Wunsch im ganzen Umfange gewährt. Der Sohn unseres Künstlers, ein junger Mann voller Anlagen, der bei einem Oheim, den er beerben sollte, einem Deutschen, von Jugend auf in der Lehre gewesen war, besuchte seinen Vater, und der meinige entdeckte in ihm ein Talent, das ihn völlig befriedigte. Meine Schwester sollte sogleich von ihm dargestellt werden, und es geschah mit einer unglaublichen Genauigkeit, woraus zwar zuletzt kein geschmackvolles, aber natürliches und wahres Bild entsprang. Da stand sie nun, wie sie gewöhnlich in den Garten ging, ihre braunen Haare teils um die Stirne fallend, teils in starken Zöpfen zurückgeflochten und mit einem Bande hinaufgebunden, den Sonnenhut am Arm, mit den schönsten Nelken, die der Vater besonders schätzte, ausgefüllt, und eine Pfirsche in der Hand, von einem Baume, der dieses Jahr zuerst getragen hatte.

Glücklicherweise fanden sich diese Umstände sehr wahr zusammen, ohne abgeschmackt zu sein; mein Vater war entzückt, und der alte Maler machte seinem Sohne gerne Platz, mit dessen Arbeiten nun eine ganz neue Epoche in unserm Hause sich eröffnete, die mein Vater als die vergnügteste Zeit seines Lebens ansah. Jede Person ward nun gemalt, mit allem, womit sie sich gewöhnlich beschäftigte, was sie gewöhnlich umgab. Ich darf Ihnen von diesen Bildern nichts weiter sagen; Sie haben gewiß die neckische Geschäftigkeit meiner Julie nicht vergessen, die Ihnen nach und nach fast das ganze Beiwesen der Gemälde, insofern sich die Requisiten noch im Hause fanden, zusammenschaffte, um Sie von der höchsten Wahrheit der Nachahmung zu überzeugen. Da war des Großvaters Schnupftabaksdose, seine große, silberne Taschenuhr, sein Stock mit dem Topasknopfe, die Nähladе der Großmutter und ihre Ohrringe. Julie hatte selbst noch ein elfenbeinernes Spielzeug bewahrt, das sie auf einem Gemälde als Kind in der Hand hat; sie stellte sich mit ebender Gebärde neben das Bild: das Spielzeug glich noch ganz genau, das Mädchen glich nicht mehr, und ich erinnere mich unserer damaligen Scherze noch recht gut.

Neben der ganzen Familie war in Zeit von einem Jahre nun auch fast der ganze Hausrat abgemalt, und der junge Künstler mochte bei der nicht immer unterhaltenden Arbeit sich öfters durch einen Blick auf meine Schwester stärken, eine Kur, die um desto heilsamer war, als er in ihren Augen das, was er suchte, zu finden schien. Genug, die jungen Leute wurden einig, miteinander zu leben und zu sterben. Die Mutter begünstigte diese Neigung; der Vater war zufrieden, ein solches Talent, das er kaum mehr entbehren konnte, in seiner Familie zu fixieren.

Es ward ausgemacht, daß der Freund noch erst eine Reise durch Deutschland tun, die Einwilligung seines Oheims und Vaters beibringen und sodann auf immer der Unsere werden sollte.

Das Geschäft war bald vollzogen, und ob er gleich sehr schnell zurückkam, so brachte er doch eine schöne Summe Geldes mit, die er sich an verschiedenen Höfen bald er-

worben hatte. Ein glückliches Paar ward verbunden, und unsere Familie erlebte eine Zufriedenheit, die bis an den Tod der Teilnehmer fortdauerte.

Mein Schwager war ein sehr wohlgebildeter, im Leben sehr bequemer Mann; sein Talent genügte meinem Vater, seine Liebe meiner Schwester, mir und den Hausgenossen seine Freundlichkeit. Er reiste den Sommer durch, kam wohlbelohnt wieder nach Hause, der Winter war der Familie gewidmet, er malte seine Frau, seine Töchter gewöhnlich des Jahres zweimal.

Da ihm alles bis auf die geringste Kleinigkeit so wahrhaft, ja so täuschend gelang, fiel endlich mein Vater auf eine sonderbare Idee, deren Ausführung ich Ihnen beschreiben muß, weil das Bild selbst, wie ich erzählen werde, nicht mehr vorhanden ist; sonst würde ich es Ihnen vorgezeigt haben.

In dem obern Zimmer, wo die besten Porträte hängen und welches eigentlich das letzte in der Reihe der Zimmer ist, haben Sie vielleicht eine Türe bemerkt, die noch weiter zu führen scheint; allein sie ist blind, und wenn man sie sonst eröffnete, zeigte sich ein mehr überraschender als erfreulicher Gegenstand. Mein Vater trat mit meiner Mutter am Arme gleichsam heraus und erschreckte durch die Wirklichkeit, welche teils durch die Umstände, teils durch die Kunst hervorgebracht war. Er war abgebildet, wie er, gewöhnlich gekleidet, von einem Gastmahl aus einer Gesellschaft nach Hause kam. Das Bild ward an dem Orte, zu dem Orte mit aller Sorgfalt gemalt, die Figuren aus einem gewissen Standpunkte genau perspektivisch gehalten und die Kleidungen mit der größten Sorgfalt zum entschiedensten Effekte gebracht. Damit das Licht von der Seite gehörig einfiele, ward ein Fenster verrückt und alles so gestellt, daß die Täuschung vollkommen werden mußte.

Leider hat aber ein Kunstwerk, das sich der Wirklichkeit möglichst näherte, auch gar bald die Schicksale des Wirklichen erfahren. Der Blendrahm mit der Leinwand war in die Türbekleidung befestigt und so den Einflüssen einer feuchten Mauer ausgesetzt, die um so heftiger wirkten,

als die verschloßne Türe alle Luft abhielt, und so fand man nach einem strengen Winter, in welchem das Zimmer nicht eröffnet worden war, Vater und Mutter völlig zerstört, worüber wir uns um so mehr betrübten, als wir sie schon vorher durch den Tod verloren hatten.

Doch ich kehre wieder zurück, denn ich habe noch von den letzten Vergnügungen meines Vaters im Leben zu reden.

Nachdem gedachtes Bild vollendet war, schien nichts weiter seine Freude dieser Art vermehren zu können, und doch war ihm noch eine vorbehalten. Ein Künstler meldete sich und schlug vor, die Familie über die Natur in Gips abzugießen und sie alsdann in Wachs, mit natürlichen Farben, wirklich aufzustellen. Das Bildnis eines jungen Gehülfen, den er bei sich hatte, zeigte sein Talent, und mein Vater entschloß sich zu der Operation. Sie lief glücklich ab, der Künstler arbeitete mit der größten Sorgfalt und Genauigkeit das Gesicht und die Hände nach. Eine wirkliche Perücke, ein damastner Schlafrock wurden dem Phantom gewidmet, und so sitzt der gute Alte noch jetzt hinter einem Vorhange, den ich vor Ihnen nicht aufzuziehen wagte.

Nach dem Tode meiner Eltern blieben wir nicht lange zusammen. Meine Schwester starb, noch jung und schön; ihr Mann malte sie im Sarge. Seine Töchter, die, wie sie heranwuchsen, die Schönheit der Mutter gleichsam in zwei Portionen darstellten, konnte er vor Wehmut nicht malen. Oft stellte er die kleinen Gerätschaften, die ihr angehört hatten und die er sorgfältig bewahrte, in Stillleben zusammen, vollendete die Bilder mit der größten Genauigkeit und verehrte sie den liebsten Freunden, die er sich auf seinen Reisen erworben hatte.

Es schien, als wenn ihn diese Trauer zum Bedeutenden erhübe, da er sonst nur alles Gegenwärtige gemalt hatte. Den kleinen, stummen Gemälden fehlte es nicht an Zusammenhang und Sprache. Auf dem einen sah man in den Gerätschaften das fromme Gemüt der Besitzerin, ein Gesangbuch mit rotem Samt und goldnen Buckeln, einen artigen, gestickten Beutel mit Schnüren und Quasten,

woraus sie ihre Wohltaten zu spenden pflegte, den Kelch, woraus sie vor ihrem Tode das Nachtmahl empfing und den er gegen einen bessern der Kirche abgetauscht hatte. Auf einem andern Bilde sah man neben einem Brote das Messer, womit sie den Kindern gewöhnlich vorzuschneiden ein Samenkästchen, woraus sie im Frühjahr zu säen pflegte, einen Kalender, in den sie ihre Ausgaben und kleine Begebenheiten einschrieb, einen gläsernen Becher mit eingeschnittnem Namenszug, ein frühes Jugendgeschenk vom Großvater, das sich, ohngeachtet seiner Zerbrechlichkeit, länger als sie selbst erhalten hatte.

Er setzte seine gewöhnlichen Reisen und übrigens seine gewohnte Lebensart fort. Nur fähig, das Gegenwärtige zu sehen, und nun durch das Gegenwärtige immer an den herben Verlust erinnert, konnte sein Gemüt sich nicht wiederherstellen; eine Art von unbegreiflicher Sehnsucht schien ihn manchmal zu überfallen, und das letzte Stillleben, das er malte, bestand aus Gerätschaften, die ihm angehörten und die, sonderbar gewählt und zusammengestellt, auf Vergänglichkeit und Trennung, auf Dauer und Vereinigung deuteten.

Wir fanden ihn vor dieser Arbeit einigemal nachdenkend und pausierend, was sonst seine Art nicht war, in einem gerührten, bewegten Zustande — und Sie verzeihen mir wohl, wenn ich heute nur kurz abbreche, um mich wieder in eine Fassung zu setzen, aus der mich diese Erinnerung, der ich nicht länger nachhängen darf, unversehens gerückt hat.

Und doch soll dieser Brief mit einem so traurigen Schlusse nicht in Ihre Hand kommen; ich gebe meiner Julie die Feder, um Ihnen zu sagen —

Mein Oheim gibt mir die Feder, um Ihnen mit einer artigen Wendung zu sagen, wie sehr er Ihnen ergeben sei. Er bleibt noch immer der Gewohnheit jener guten, alten Zeit getreu, wo man es für Pflicht hielt, am Ende eines Briefes von einem Freunde mit einer zierlichen Verbeugung zu scheiden. Uns andern ist das nun schon nicht gelehrt worden; ein solcher Knicks scheint uns nicht na-

türlich, nicht herzlich genug. Ein Lebewohl und einen Händedruck in Gedanken, weiter wüßten wir es nicht leicht zu bringen.

Wie machen wirs nun, um den Auftrag, den Befehl meines Onkels, wie es einer gehorsamen Nichte geziemt, zu erfüllen? Will mir denn gar keine artige Wendung einfallen? und finden Sie es wohl artig genug, wenn ich Sie versichre, daß Ihnen die Nichten so ergeben sind wie der Onkel? Er hat mir verboten, sein letztes Blatt zu lesen; ich weiß nicht, was er Böses oder Gutes von mir gesagt haben mag. Vielleicht bin ich zu eitel, wenn ich denke, daß er von mir gesprochen hat. Genug, er hat mir erlaubt, den Anfang seines Briefes zu lesen, und da finde ich, daß er unsern guten Philosophen bei Ihnen anschwärzen will. Es ist nicht artig noch billig vom Oheim, einen jungen Mann, der ihn und Sie wahrhaft liebt und verehrt, darum so strenge zu tadeln, weil er so ernsthaft auf einem Wege verharrt, auf dem er sich nun einmal zu bilden glaubt. Sein Sie aufrichtig und sagen Sie mir, ob wir Frauen nicht ebendeswegen manchmal besser sehen als die Männer, weil wir nicht so einseitig sind und gern jedem sein Recht widerfahren lassen. Der junge Mann ist wirklich gesprächig und gesellig. Er spricht auch mit mir, und wenn ich gleich seine Philosophie keinesweges verstehe, so verstehe ich doch, wie mich deucht, den Philosophen.

Doch am Ende hat er diese gute Meinung, die ich von ihm hege, vielleicht nur Ihnen zu danken; denn die Rolle mit den Kupfern, begleitet von den freundlichen Worten, die er mir von Ihnen brachte, verschafften ihm freilich sogleich die beste Aufnahme.

Wie ich für dieses Andenken, für diese Güte meinen Dank einrichten soll, weiß ich selbst nicht recht; denn es scheint mir, als wenn hinter diesem Geschenk eine kleine Bosheit verborgen liege. Wollten Sie Ihrer gehorsamen Dienerin spotten, als Sie ihr diese elfenhaften Luftbilder, diese seltsamen Feen und Geistergestalten aus der Werkstatt meines Freundes Füeßli zusendeten? Was kann die arme Julie dafür, daß etwas Seltsames, Geistreiches sie aufreizt, daß

sie gern etwas Wunderbares vorgestellt sieht und daß diese durcheinander ziehenden und beweglichen Träume, auf dem Papier fixiert, ihr Unterhaltung geben!

Genug, Sie haben mir eine große Freude gemacht, ob ich gleichwohl sehe, daß ich mir eine neue Rute aufgebunden habe, indem ich Sie zu meinem zweiten Oheim annahm. Als wenn mir der erste nicht schon genug zu schaffen machte! denn auch der kann es nicht lassen, die Kinder über ihr Vergnügen aufklären zu wollen.

Dagegen verhält sich meine Schwester besser als ich; diese läßt sich gar nicht einreden. Und weil in unserer Familie denn doch eine Kunstliebhaberei sein muß, so liebt sie nur das, was anmutig ist und was man immer gern um sich herum sehen mag.

Ihr Bräutigam (denn alles ist nun richtig, was bei Ihrer Durchreise noch nicht ganz entschieden war) hat ihr aus England die schönsten gemalten Kupfer geschickt, womit sie äußerst zufrieden ist; aber was sind das nicht auch für lange, weißgekleidete Schönen, mit blaßroten Schleifen und blaßblauen Schleiern! Was sind das nicht für interessante Mütter, mit wohlgenährten Kindern und wohlgebildeten Vätern! Wenn das alles einmal unter Glas und Mahagonirahmen, geziert mit den metallnen Stäbchen, die auch bei der Sendung waren, auf einem Lilagrund das Kabinett der jungen Frau zieren wird, dann darf ich freilich Titanien mit ihrem Feengefolge, um den verwandelten Klaus Zettel beschäftigt, nicht in die Gesellschaft bringen.

Nun sieht es aus, als ob ich mich über meine Schwester aufhalte! denn das ist jawohl das Klügste, was man tun kann, um sich Ruhe zu verschaffen, daß man gegen die andern ein wenig unverträglich ist. Und so wäre ich denn mit diesen Blättern doch endlich fertig geworden, wäre so nahe an den untern Rand unversehens gekommen, daß nur noch der zehnte März und der Name Ihrer treuen Freundin, die Ihnen ein herzliches Lebewohl sagt, unterzeichnet werden kann.

Julie.

DRITTER BRIEF

JULIE hat in ihrer letzten Nachschrift dem Philosophen das Wort geredet; leider stimmt der Oheim noch nicht mit ein, denn der junge Mann hält nicht nur auf einer besondern Methode, die mir keineswegs einleuchtet, sondern sein Geist ist auch auf solche Gegenstände gerichtet, über die ich weder viel denke noch gedacht habe. In der Mitte meiner Sammlung sogar, durch die ich fast mit allen Menschen in ein Verhältnis komme, scheint sich nicht einmal ein Berührungspunkt zu finden. Selbst den historischen, den antiquarischen Anteil, den er sonst daran zu nehmen schien, hat er völlig verloren. Die Sittenlehre, von der ich außerhalb meines Herzens wenig weiß, beschäftigt ihn besonders; das Naturrecht, das ich nicht vermisse, weil unser Tribunal gerecht und unsere Polizei tätig ist, verschlingt seine nächsten Forschungen; das Staatsrecht, das mir in meiner frühsten Jugend schon durch meinen Oheim verleidet wurde, steht als das Ziel seiner Aussichten. Da ist es nun um die Unterhaltung, von der ich mir so viel versprach, beinahe getan, und es hilft mir nichts, daß ich ihn als einen edeln Menschen schätze, als einen guten liebe, als einen Verwandten zu befördern wünsche; wir haben einander nichts zu sagen. Meine Kupfer lassen ihn stumm, meine Gemälde kalt.

Wenn ich nun so für mich selbst, wie hier gegen Sie, meine Herren, als ein wahrer Oheim in der deutschen Komödie, meinen Unmut auslasse, so zupft mich die Erfahrung wieder und erinnert mich, daß es der Weg nicht sei, sich mit den Menschen zu verbinden, wenn wir uns die Eigenschaften exagerieren, durch welche sie von uns allenfalls getrennt erscheinen.

Wir wollen also lieber abwarten, wie sich das künftig machen kann, und ich will indessen meine Pflicht gegen Sie nicht versäumen und fortfahren, Ihnen etwas von den Stiftern meiner Sammlung zu erzählen.

Meines Vaters Bruder, nachdem er als Offizier sehr brav gedient hatte, ward nach und nach in verschiednen Staatsgeschäften und zuletzt bei sehr wichtigen Fällen gebraucht.

Er kannte fast alle Fürsten seiner Zeit und hatte durch die Geschenke, die mit ihren Bildnissen in Email und Miniatur verziert waren, eine Liebhaberei zu solchen Kunstwerken gewonnen. Er verschaffte sich nach und nach die Portraits verstorbner sowohl als lebender Potentaten, wenn die goldnen Dosen und brillantnen Einfassungen zu den Goldschmieden und Juwelenhändlern wieder zurückkehrten, und so besaß er endlich einen Staatskalender seines Jahrhunderts in Bildnissen.

Da er viel reiste, wollte er seinen Schatz immer bei sich haben, und es war möglich, die Sammlung in einen sehr engen Raum zu bringen. Nirgends zeigte er sie vor, ohne daß ihm das Bildnis eines Lebenden oder Verstorbenen aus irgendeinem Schmuckkästchen zugeflogen wäre; denn das Eigne hat eine bestimmte Sammlung, daß sie das Zerstreute an sich zieht und selbst die Affektion eines Besitzers gegen irgendein einzelnes Kleinod durch die Gewalt der Masse gleichsam aufhebt und vernichtet.

Von den Porträten, unter welchen sich auch ganze Figuren, zum Beispiel allegorisch als Jägerinnen und Nymphen vorgestellte Prinzessinnen fanden, verbreitete er sich zuletzt auf andere kleine Gemälde dieser Art, wobei er jedoch mehr auf die äußerste Feinheit der Ausführung als auf die höhern Kunstzwecke sah, die freilich auch in dieser Gattung erreicht werden können. Sie haben das Beste dieser Sammlung selbst bewundert; nur weniges ist gelegentlich durch mich hinzugekommen.

Um nun endlich von mir als dem gegenwärtigen vergnügten Besitzer, doch auch oft genug inkommodierten Kustoden der wohlbekannten und wohlbelobten Sammlung zu reden, so war meine Neigung von Jugend auf der Liebhaberei meines Oheims, ja auch meines Vaters entgegengesetzt.

Ob die etwas ernsthaftere Richtung meines Großvaters auf mich geerbt hatte oder ob ich, wie man es so oft bei Kindern findet, aus Geist des Widerspruchs, mit vorsätzlicher Unart mich von dem Wege des Vaters, des Oheims entfernte, will ich nicht entscheiden; genug, wenn jener durch die genauste Nachahmung, durch die sorgfältigste

Ausführung das Kunstwerk mit dem Naturwerke völlig auf *einer* Linie sehen wollte, wenn dieser eine kleine Tafel nur insofern schätzte, als sie durch die zartesten Punkte gleichsam ins Unendliche geteilt war, wenn er immer ein Vergrößerungsglas bei der Hand hielt und dadurch das Wunder einer solchen Arbeit noch zu vergrößern glaubte, so konnte ich kein ander Vergnügen an Kunstwerken finden, als wenn ich Skizzen vor mir sah, die mir auf einmal einen lebhaften Gedanken zu einem etwa auszuführenden Stücke vor Augen legten.

Die trefflichen Blätter von dieser Art, welche sich in meines Großvaters Sammlung befanden und die mich hätten belehren können, daß eine Skizze mit ebensoviel Genauigkeit als Geist gezeichnet werden könnte, dienten, meine Liebhaberei anzufachen, ohne sie eben zu leiten. Das Kühne, Hingestrichne, wild Ausgetuschte, Gewaltsame reizte mich; selbst das, was mit wenigen Zügen nur die Hieroglyphe einer Figur war, wußte ich zu lesen und schätzte es übermäßig. Von solchen Blättern begann die kleine Sammlung, die ich als Jüngling anfing und als Mann fortsetzte.

Auf diese Weise blieb ich mit Vater, Schwager und Oheim beständig im Widerspruch, der sich um so mehr verlängerte und befestigte, als keiner die Art, sich mir oder mich ihm zu nähern, verstand.

Ob ich gleich, wie gesagt, nur meistens die geistreiche Hand schätzte, so konnte es doch nicht fehlen, daß nicht auch manches ausgeführte Stück in meine Sammlung gekommen wäre. Ich lernte, ohne es selbst recht gewahr zu werden, den glücklichen Übergang von einem geistreichen Entwurf zu einer geistreichen Ausführung schätzen; ich lernte das Bestimmte verehren, ob ich gleich immer daran die unerläßliche Forderung tat, daß der bestimmteste Strich zugleich auch empfunden sein sollte.

Hierzu trugen die eigenhändigen Radierungen verschiedner italienischer Meister, die meine Sammlung noch aufbewahrt, das Ihrige treulich bei, und so war ich auf gutem Wege, auf welchem eine andere Neigung mich frühzeitig weiter brachte.

Ordnung und Vollständigkeit waren die beiden Eigenschaften, die ich meiner kleinen Sammlung zu geben wünschte: ich las die Geschichte der Kunst, ich legte meine Blätter nach Schulen, Meistern und Jahren, ich machte Katalogen und muß zu meinem Lobe sagen, daß ich den Namen keines Meisters, die Lebensumstände keines braven Mannes kennen lernte, ohne mich nach irgendeiner seiner Arbeiten zu bemühen, um sein Verdienst nicht nur in Worten nachzusprechen, sondern es wirklich und anschaulich vor mir zu haben.

So stand es um meine Sammlung, um meine Kenntnisse und ihre Richtung, als die Zeit herankam, die Akademie zu beziehen. Die Neigung zu meiner Wissenschaft, welches nun einmal die Medizin sein sollte, die Entfernung von allen Kunstwerken, die neuen Gegenstände, ein neues Leben drängten meine Liebhaberei in die Tiefe meines Herzens zurück, und ich fand nur Gelegenheit, mein Auge an dem Besten zu üben, was wir von Abbildungen anatomischer, physiologischer und naturhistorischer Gegenstände besitzen.

Noch vor dem Ende meiner akademischen Laufbahn sollte sich mir eine neue und für mein ganzes Leben entscheidende Aussicht eröffnen: ich fand Gelegenheit, Dresden zu sehen. Mit welchem Entzücken, ja mit welchem Taumel durchwandelte ich das Heiligtum der Galerie! Wie manche Ahndung ward zum Anschauen! wie manche Lücke meiner historischen Kenntnis ward nicht ausgefüllt! und wie erweiterte sich nicht mein Blick über das prächtige Stufengebäude der Kunst! Ein selbstgefälliger Rückblick auf die Familiensammlung, die einst mein werden sollte, war von den angenehmsten Empfindungen begleitet, und da ich nicht Künstler sein konnte, so wäre ich in Verzweiflung geraten, wenn ich nicht schon vor meiner Geburt zum Liebhaber und Sammler bestimmt gewesen wäre.

Was die übrigen Sammlungen auf mich gewirkt, was ich sonst noch getan, um in der Kenntnis nicht stehen zu bleiben, und wie diese Liebhaberei neben allen meinen Beschäftigungen hergegangen und mich wie ein Schutz-

geist begleitet, davon will ich Sie nicht unterhalten; genug, daß ich alle meine übrigen Fähigkeiten auf meine Wissenschaft, auf ihre Ausübung verwendete, daß meine Praxis fast meine ganze Tätigkeit verschlang und daß eine ganz heterogene Beschäftigung meine Liebe zur Kunst, meine Leidenschaft zu sammeln nur zu vermehren schien.

Das übrige werden Sie leicht, da Sie mich und meine Sammlung kennen, hinzusetzen.

Als mein Vater starb und dieser Schatz nun zu meiner Disposition gelangte, war ich gebildet genug, um die Lücken, die ich fand, nicht als Sammler nur auszufüllen, weil es Lücken waren, sondern einigermaßen als Kenner, weil sie ausgefüllt zu werden verdienten. Und so glaube ich noch, daß ich nicht auf unrechtem Wege bin, indem ich meine Neigung mit der Meinung vieler wackern Männer, die ich kennen lernte, übereinstimmend finde. Ich bin nie in Italien gewesen, und doch habe ich meinen Geschmack, soviel es möglich war, ins Allgemeine auszubilden gesucht. Wie es damit steht, kann Ihnen nicht verborgen sein. Ich will nicht leugnen, daß ich vielleicht meine Neigung hie und da mehr hätte reinigen können und sollen. Doch wer möchte mit ganz gereinigten Neigungen leben!

Für diesmal und für immer genug von mir selbst. Möge sich mein ganzer Egoism innerhalb meiner Sammlung befriedigen! Mitteilung und Empfänglichkeit sei übrigens das Losungswort, das Ihnen von niemand lebhafter, mit mehr Neigung und Zutrauen zugerufen werden kann als von dem, der sich unterzeichnet

Ihren aufrichtig ergebnen ...

VIERTER BRIEF

SIE haben mir, meine Herren, abermals einen überzeugenden Beweis Ihres freundschaftlichen Andenkens gegeben, indem Sie mir die ersten Stücke der "Propyläen" nicht nur so bald zugesendet, sondern mir außerdem noch manches im Manuskripte mitgeteilt, das mir, bei mehrerer Breite, Ihre Absichten deutlicher sowie die Wirkung lebhafter macht. Sie haben den Zuruf am Schlusse meines

vorigen Briefes recht schön und freundlich erwidert, und ich danke Ihnen für die günstige Aufnahme, womit Sie die kurze Geschichte meiner Sammlung beehren.

Ihre gedruckten, Ihre geschriebenen Blätter riefen mir und den Meinigen jene angenehme Stunden zurück, die Sie mir damals verschafften, als Sie, der üblen Jahrszeit ohngeachtet, einen ziemlichen Umweg machten, um die Sammlung eines Privatmannes kennen zu lernen, die Ihnen in manchen Fächern genugtat und deren Besitzer von Ihnen ohne langes Bedenken mit einer aufrichtigen Freundschaft beglückt ward. Die Grundsätze, die Sie damals äußerten, die Ideen, womit Sie sich vorzüglich beschäftigten, finde ich in diesen Blättern wieder; ich sehe, Sie sind unverrückt auf Ihrem Wege geblieben, Sie sind vorgeschritten, und so darf ich hoffen, daß Sie nicht ohne Interesse vernehmen werden, wie es mir in meinem Kreise ergangen ist und ergeht. Ihre Schrift muntert, Ihr Brief fordert mich auf. Die Geschichte meiner Sammlung ist in Ihren Händen, auch darauf kann ich weiter bauen; denn nun habe ich Ihnen einige Wünsche, einige Bekenntnisse vorzulegen.

Bei Betrachtung der Kunstwerke eine hohe, unerreichbare Idee immer im Sinne zu haben, bei Beurteilung dessen, was der Künstler geleistet hat, den großen Maßstab anzuschlagen, der nach dem Besten, was wir kennen, eingeteilt ist, eifrig das Vollkommenste aufzusuchen, den Liebhaber sowie den Künstler immer an die Quelle zu weisen, ihn auf hohe Standpunkte zu versetzen, bei der Geschichte wie bei der Theorie, bei dem Urteil wie in der Praxis immer gleichsam auf ein Letztes zu dringen, ist löblich und schön, und eine solche Bemühung kann nicht ohne Nutzen bleiben.

Sucht doch der Wardein auf alle Weise die edlern Metalle zu reinigen, um ein bestimmtes Gewicht des reinen Goldes und Silbers als einen entschiednen Maßstab aller Vermischungen, die ihm vorkommen, festzusetzen! Man bringe alsdann so viel Kupfer, als man will, wieder dazu, man vermehre das Gewicht, man vermindere den Wert, man bezeichne die Münzen, die Silbergeschirre nach ge-

wissen Konventionen: alles ist recht gut! die schlechteste Scheidemünze, ja das Gemünder Silber selbst mag passieren, denn der Probierstein, der Schmelztiegel ist gleich bereit, eine entschiedene Probe des innern Wertes anzustellen.

Ohne Sie daher, meine Herren, wegen Ihres Ernstes, wegen Ihrer Strenge zu tadeln, möchte ich, im Bezug auf mein Gleichnis, Sie auf gewisse mittlere Fächer aufmerksam machen, die der Künstler sowie der Liebhaber fürs gemeine Leben nicht entbehren kann.

Zu diesen Wünschen und Vorschlägen kann ich denn doch nicht unmittelbar übergehen; ich habe noch etwas in Gedanken, eigentlich auf dem Herzen. Es muß ein Bekenntnis getan werden, das ich nicht zurückhalten kann, ohne mich Ihrer Freundschaft völlig unwert zu fühlen. Beleidigen kann es Sie nicht, auch nicht einmal verdrießen; es sei daher gewagt! Jeder Fortschritt ist ein Wagestück, und nur durch Wagen kommt man entschieden vorwärts. Und nun hören Sie geschwind, damit Sie das, was ich zu sagen habe, nicht für wichtiger halten, als es ist.

Der Besitzer einer Sammlung, der sie, wenn er sie auch noch so gern vorweist, doch immer zu oft vorweisen muß, wird nach und nach, er sei übrigens noch so gut und harmlos, ein wenig tückisch werden. Er sieht ganz fremde Menschen bei Gegenständen, die ihm völlig bekannt sind, aus dem Stegreife ihre Empfindungen und Gedanken äußern. Mit Meinungen über politische Verhältnisse gegen einen Fremden herauszugehen, findet sich nicht immer Veranlassung, und die Klugheit verbietet es; Kunstwerke reizen auf, und vor ihnen geniert sich niemand. Niemand zweifelt an seiner eignen Empfindung, und daran hat man nicht unrecht; niemand zweifelt an der Richtigkeit seines Urteils, und daran hat man nicht ganz recht.

Solange ich mein Kabinett besitze, ist mir ein einziger Mann vorgekommen, der mir die Ehre antat, zu glauben, daß ich den Wert meiner Sachen zu beurteilen wisse. Er sagte zu mir: "Ich habe nur kurze Zeit; lassen Sie mich in jedem Fache das Beste, das Merkwürdigste, das Seltenste sehen!" Ich dankte ihm, indem ich ihn versicherte, daß er

der erste sei, der so verfahre, und ich hoffe, sein Zutrauen hat ihn nicht gereut; wenigstens schien er äußerst zufrieden von mir zu gehen. Ich will eben nicht sagen, daß er ein besonderer Kenner oder Liebhaber gewesen wäre; auch zeigte vielleicht eben sein Betragen von einer gewissen Gleichgültigkeit, ja vielleicht ist uns ein Mann interessanter, der einen einzelnen Teil liebt, als der, der das Ganze nur schätzt; genug, dieser verdiente erwähnt zu werden, weil er der erste war und der letzte blieb, dem meine heimliche Tücke nichts anhaben konnte.

Denn auch Sie, meine Herren, daß ich es nur gestehe, haben meiner stillen Schadenfreude einige Nahrung gegeben, ohne daß meine Verehrung, meine Liebe für Sie dadurch gelitten hätte. Nicht allein, daß ich Ihnen die Mädchen aus dem Gesicht brachte — verzeihen Sie, ich mußte heimlich lächeln, wenn Sie von dem Antikenschrank, von den Bronzen, die wir eben durchsahen, immer nach der Türe schielten, die aber nicht wieder aufgehen wollte. Die Kinder waren verschwunden und hatten den Frühstückswein mit den Zwiebacken stehen lassen: mein Wink hatte sie entfernt, denn ich wollte meinen Altertümern eine ungeteilte Aufmerksamkeit verschaffen. Verzeihen Sie dieses Bekenntnis und erinnern Sie sich, daß ich Sie des andern Morgens möglichst entschädigte, indem ich Ihnen im Gartenhause nicht allein die gemalten, sondern auch die lebendigen Familienbilder vorstellte und Ihnen, bei einer reizenden Aussicht auf die Gegend, das Vergnügen einer fröhlichen Unterhaltung verschaffte — Nicht allein, sagte ich, und muß wohl, da mir diese lange Einschaltung meinen Perioden verdorben hat, ihn wieder anders anfangen.

Sie erzeigten mir bei Ihrem Eintritt auch eine besondere Ehre, indem Sie anzunehmen schienen, daß ich Ihrer Meinung sei, daß ich diejenigen Kunstwerke, welche Sie ausschließlich schätzten, auch vorzüglich zu schätzen wisse, und ich kann wohl sagen: meistens trafen unsere Urteile zusammen. Hie und da glaubte ich eine leidenschaftliche Vorliebe, auch wohl ein Vorurteil zu entdecken, ich ließ es hingehen und verdankte Ihnen die Aufmerksamkeit auf

verschiedene unscheinbare Dinge, deren Wert ich unter der Menge übersehen hatte.

Nach Ihrer Abreise blieben Sie ein Gegenstand unserer Gespräche; wir verglichen Sie mit andern Fremden, die bei uns eingesprochen hatten, und wurden dadurch auf eine allgemeinere Vergleichung unserer Besuche geleitet. Wir fanden eine große Verschiedenheit der Liebhabereien und Gesinnungen, doch zeigten sich gewisse Neigungen mehr oder weniger in verschiedenen Personen wieder; wir fingen an, die ähnlichen wieder zusammenzustellen, und das Buch, worin die Namen aufgezeichnet sind, half der Erinnerung nach. Auch für die Zukunft war unsere Tücke in Aufmerksamkeit verwandelt, wir beobachteten unsere Gäste genauer und rangierten sie zu den übrigen Gruppen.

Ich habe immer *wir* gesagt, denn ich zog meine Mädchen diesmal, wie immer, mit ins Geschäft. Julie war besonders tätig und hatte viel Glück, ihre Leute gleich recht zu placieren. Denn es ist den Frauen angeboren, die Neigungen der Männer genau zu kennen. Doch gedachte Caroline solcher Freunde nicht zum besten, welche die schönen und seltnen Stücke englischer Schwarzer Kunst, womit sie ihr stilles Zimmer ausgeschmückt hatte, nicht recht lebhaft preisen wollten. Darunter gehörten denn auch Sie, ohne daß Ihnen dieser Mangel der Empfänglichkeit bei dem guten Kinde viel geschadet hätte.

Liebhaber von unserer Art (denn es ist doch natürlich, daß wir von denen zuerst sprechen) finden sich, genau betrachtet, gar manche, wenn man ein wenig Vorurteil auf oder ab, mehr oder weniger Lebhaftigkeit oder Bedacht, Biegsamkeit oder Strenge nicht eben in Anschlag bringt, und deswegen hoffe ich günstig für Ihre "Propyläen", nicht allein, weil ich gleichgesinnte Personen vermute, sondern weil ich wirklich gleichgesinnte Personen kenne.

Wenn ich also in diesem Sinne Ihren Ernst in der Kunst, Ihre Strenge gegen Künstler und Liebhaber nicht tadeln kann, so muß ich doch in Betracht der vielerlei Menschenkinder, die Ihre Schrift lesen sollen, und wenn sie nur von denen gelesen würde, die meine Sammlung gesehen haben,

noch einiges zum Besten der Kunst und der Kunstfreunde wünschen, und zwar einesteils, daß Sie eine gewisse heitere Liberalität gegen alle Kunstfächer zeigten, den beschränktesten Künstler und Kunstliebhaber schätzten, sobald jeder nur ohne sonderliche Anmaßung sein Wesen treibt; andernteils aber kann ich Ihnen nicht genug Widerstreit gegen diejenigen empfehlen, die von beschränkten Ideen ausgehen und mit einer unheilbaren Einseitigkeit einen vorgezogenen und beschützten Teil der Kunst zum Ganzen machen wollen. Lassen Sie uns zu diesen Zwecken eine neue Art von Sammlung ordnen, die diesmal nicht aus Bronzen und Marmorstücken, nicht aus Elfenbein noch Silber bestehen soll, sondern worin der Künstler, der Kenner und besonders der Liebhaber sich selbst wiederfinde.

Freilich kann ich Ihnen nur den leichtesten Entwurf senden: alles, was Resultat ist, zieht sich ins Enge zusammen, und mein Brief ist ohnehin schon lang genug. Meine Einleitung ist ausführlich, und meinen Schluß sollen Sie mir selbst ausführen helfen.

Unsere kleine Akademie richtete, wie es gewöhnlich geschieht, erst spät ihre Aufmerksamkeit auf sich selbst, und bald fanden wir in unserer Familie fast für alle die verschiedenen Gruppen einen Gesellschafter.

Es gibt Künstler und Liebhaber, welche wir die *Nachahmer* genannt haben, und wirklich ist die eigentliche Nachahmung, auf einen hohen und schätzbaren Punkt getrieben, ihr einziger Zweck, ihre höchste Freude; mein Vater und mein Schwager gehörten dazu, und die Liebhaberei des einen sowie die Kunst des andern ließ in diesem Fache fast nichts weiter übrig. Die Nachahmung kann nicht ruhen, bis sie die Abbildung womöglich an die Stelle des Abgebildeten setzt.

Weil nun hierzu eine große Genauigkeit und Reinlichkeit erfordert wird, so stehet ihnen eine andere Klasse nah, welche wir die *Punktierer* genannt haben; bei diesen ist die Nachbildung nicht das Vorzüglichste, sondern die Arbeit. Ein solcher Gegenstand scheint ihnen der liebste, bei dem sie die meisten Punkte und Striche anbringen können. Bei

diesen wird Ihnen die Liebhaberei meines Oheims sogleich einfallen. Ein Künstler dieser Art strebt gleichsam, den Raum ins Unendliche zu füllen und uns sinnlich zu überzeugen, daß man die Materie ins Unendliche teilen könne. Sehr schätzbar erscheint dieses Talent, wenn es das Bildnis einer würdigen, einer werten Person dergestalt ins Kleine bringt, daß wir das, was unser Herz als ein Kleinod erkennt, auch vor unserm Auge mit allen seinen äußern Eigenschaften neben und mit Kleinodien erscheinen sehen. Auch hat die Naturgeschichte solchen Männern viel zu verdanken.

Als wir von dieser Klasse sprachen, mußte ich mir wohl selbst einfallen, der ich mit meiner frühern Liebhaberei eigentlich ganz im Gegensatze mit jenen stand. Alle diejenigen, die mit wenigen Strichen zu viel leisten wollen, wie die vorigen mit vielen Strichen und Punkten oft vielleicht zu wenig leisten, nannten wir *Skizzisten*. Hier ist nämlich nicht die Rede von Meistern, welche den allgemeinen Entwurf zu einem Werke, das ausgeführt werden soll, zu eigner und fremder Beurteilung erst hinschreiben: denn diese machen erst eine Skizze; Skizzisten nennt man aber diejenigen mit Recht, welche ihr Talent nicht weiter als zu Entwürfen ausbilden und also nie das Ende der Kunst, die Ausführung, erreichen, sowie der Punktierer den wesentlichen Anfang der Kunst, die Erfindung, das Geistreiche oft nicht gewahr wird.

Der Skizziste hat dagegen meist zu viel Imagination: er liebt sich poetische, ja phantastische Gegenstände und ist immer ein bißchen übertrieben im Ausdruck.

Selten fällt er in den Fehler, zu weich oder unbedeutend zu sein; diese Eigenschaft ist vielmehr sehr oft mit einer guten Ausführung verbunden.

Für die Rubrik, in welcher das Weiche, das Gefällige, das Anmutige herrschend ist, hat sich Caroline sogleich erklärt und feierlich protestiert, daß man dieser Klasse keinen Spitznamen geben möge; Julie hingegen überläßt sich und ihre Freunde, die poetisch-geistreichen Skizzisten und Ausführer, dem Schicksal und einem strengern oder liberalern Urteil.

Von den *Weichlichen* kamen wir natürlicherweise auf die Holzschnitte und Kupferstiche der frühern Meister, deren Werke, ohngeachtet ihrer Strenge, Härte und Steifheit, uns durch einen gewissen derben und sichern *Charakter* noch immer erfreuen.

Dann fielen uns noch verschiedene Arten ein, die aber vielleicht schon in die vorigen eingeteilt werden können, als da sind: Karikaturzeichner, die nur das Bedeutend-Widerwärtige, physisch und moralisch Häßliche heraussuchen, Improvisatoren, die mit großer Geschicklichkeit und Schnelligkeit alles aus dem Stegreif entwerfen, gelehrte Künstler, deren Werke man nicht ohne Kommentar versteht, gelehrte Liebhaber, die auch das einfachste, natürlichste Werk nicht ohne Kommentar lassen können, und was noch andere mehr waren, davon ich künftig mehr sagen will. Für diesmal aber schließe ich mit dem Wunsche, daß das Ende meines Briefs, wenn es Ihnen Gelegenheit gibt, sich über meine Anmaßung lustig zu machen, Sie mit dem Anfange desselben versöhnen möge, wo ich mich vermaß, einige liebenswürdige Schwachheiten geschätzter Freunde zu belächeln. Geben Sie mir das Gleiche zurück, wenn Ihnen mein Unterfangen nicht widerwärtig scheint, schelten Sie mich, zeigen Sie mir auch meine Eigenheiten im Spiegel! Sie vermehren dadurch den Dank, nicht aber die Anhänglichkeit

Ihres ewig verbundenen ...

FÜNFTER BRIEF

DIE Heiterkeit Ihrer Antwort bürgt mir, daß Sie mein Brief in der besten Stimmung angetroffen und Ihnen diese herrliche Gabe des Himmels nicht verkümmert hat; auch mir waren Ihre Blätter ein angenehmes Geschenk in einem angenehmen Augenblick.

Wenn das Glück viel öfter allein und viel seltner in Gesellschaft kommt als das Unglück, so habe ich diesmal eine Ausnahme von der Regel erfahren: erwünschter und bedeutender hätten mir Ihre Blätter nicht kommen können und Ihre Anmerkungen zu meinen wunderlichen Klassi-

fikationen hätten nicht leicht geschwinder Frucht gebracht als eben in dem Augenblick, da sie, wie ein schon keimender Same, in ein fruchtbares Erdreich fielen. Lassen Sie mich also die Geschichte des gestrigen Tages erzählen, damit Sie erfahren, was für ein neuer Stern mir aufging, mit welchem das Gestirn Ihres Briefs in eine so glückliche Konjunktion tritt.

Gestern meldete sich bei uns ein Fremder an, dessen Name mir nicht unbekannt, der mir als ein guter Kenner gerühmt war. Ich freuete mich bei seinem Eintritt, machte ihn mit meinen Besitzungen im allgemeinen bekannt, ließ ihn wählen und zeigte vor. Ich bemerkte bald ein sehr gebildetes Auge für Kunstwerke, besonders für die Geschichte derselben. Er erkannte die Meister sowie ihre Schüler, bei zweifelhaften Bildern wußte er die Ursachen seines Zweifels sehr gut anzugeben, und seine Unterhaltung erfreute mich sehr.

Vielleicht wäre ich hingerissen worden, mich gegen ihn lebhafter zu äußern, wenn nicht der Vorsatz, meinen Gast auszuhorchen, mir gleich beim Eintritt eine ruhigere Stimmung gegeben hätte. Viele seiner Urteile trafen mit den meinigen zusammen, bei manchen mußte ich sein scharfes und geübtes Auge bewundern. Das erste, was mir an ihm besonders auffiel, war ein entschiedener Haß gegen alle Manieristen. Es tat mir für einige meiner Lieblingsbilder leid, und ich war um desto mehr aufgefordert, zu untersuchen, aus welcher Quelle eine solche Abneigung wohl fließen möchte.

Mein Gast war spät gekommen, und die Dämmerung verhinderte uns, weiter zu sehen. Ich zog ihn zu einer kleinen Kollation, zu der unser Philosoph eingeladen war; denn dieser hat sich mir seit einiger Zeit genähert. Wie das kommt, muß ich Ihnen im Vorbeigehen sagen.

Glücklicherweise hat der Himmel, der die Eigenheiten der Männer voraussah, ein Mittel bereitet, das sie ebensooft verbindet als entzweit: mein Philosoph ward von Juliens Anmut, die er als Kind verlassen hatte, getroffen. Eine richtige Empfindung legte ihm auf, den Oheim sowie die Nichte zu unterhalten, und unser Gespräch verweilt nun

gewöhnlich bei den Neigungen, bei den Leidenschaften des Menschen.

Ehe wir noch alle beisammen waren, ergriff ich die Gelegenheit, meine Manieristen gegen den Fremden in Schutz zu nehmen. Ich sprach von ihrem schönen Naturell, von der glücklichen Übung ihrer Hand und ihrer Anmut; doch setzte ich, um mich zu verwahren, hinzu: Dies will ich alles nur sagen, um eine gewisse Duldung zu entschuldigen, wenn ich gleich zugebe, daß die hohe Schönheit, das höchste Prinzip und der höchste Zweck der Kunst freilich noch etwas ganz anders sei.

Mit einem Lächeln, das mir nicht ganz gefiel, weil es eine besondere Gefälligkeit gegen sich selbst und eine Art Mitleiden gegen mich auszudrücken schien, erwiderte er darauf: Sie sind denn also auch den hergebrachten Grundsätzen getreu, daß Schönheit das letzte Ziel der Kunst sei?

Mir ist kein höheres bekannt, versetzte ich darauf.

Können Sie mir sagen, was Schönheit sei? rief er aus.

Vielleicht nicht! versetzte ich; aber ich kann es Ihnen zeigen. Lassen Sie uns, auch allenfalls noch bei Licht, einen sehr schönen Gipsabguß des Apolls, einen sehr schönen Marmorkopf des Bacchus', den ich besitze, noch geschwind anblicken, und wir wollen sehen, ob wir uns nicht vereinigen können, daß sie schön seien.

Ehe wir an diese Untersuchung gehen, versetzte er, möchte es wohl nötig sein, daß wir das Wort "Schönheit" und seinen Ursprung näher betrachten. Schönheit kommt von Schein, sie ist ein Schein und kann als das höchste Ziel der Kunst nicht gelten. Das vollkommen Charakteristische nur verdient schön genannt zu werden: ohne Charakter gibt es keine Schönheit!

Betroffen über diese Art, sich auszudrücken, versetzte ich: Zugegeben, aber nicht eingestanden, daß das Schöne charakteristisch sein müsse, so folgt doch nur daraus, daß das Charakteristische dem Schönen allenfalls zugrunde liege, keineswegs aber, daß es eins mit dem Charakteristischen sei. Der Charakter verhält sich zum Schönen, wie das Skelett zum lebendigen Menschen. Niemand wird leugnen, daß der Knochenbau zum Grunde aller hoch

organisierten Gestalt liege; er begründet, er bestimmt die Gestalt, er ist aber nicht die Gestalt selbst, und noch weniger bewirkt er die letzte Erscheinung, die wir, als Inbegriff und Hülle eines organischen Ganzen, Schönheit nennen.

Auf Gleichnisse kann ich mich nicht einlassen, versetzte der Gast, und aus Ihren Worten selbst erhellet, daß die Schönheit etwas Unbegreifliches oder die Wirkung von etwas Unbegreiflichem sei. Was man nicht begreifen kann, das ist nicht; was man mit Worten nicht klarmachen kann, das ist Unsinn.

ICH. Können Sie denn die Wirkung, die ein farbiger Körper auf Ihr Auge macht, mit Worten klar ausdrücken?

ER. Das ist wieder eine Instanz, auf die ich mich nicht einlassen kann. Genug, was Charakter sei, läßt sich nachweisen. Sie finden die Schönheit nie ohne Charakter, denn sonst würde sie leer und unbedeutend sein. Alles Schöne der Alten ist bloß charakteristisch, und bloß aus dieser Eigentümlichkeit entsteht die Schönheit.

Unser Philosoph war gekommen und hatte sich mit den Nichten unterhalten; als er uns eifrig sprechen hörte, trat er hinzu, und mein Gast, durch die Gegenwart eines neuen Zuhörers gleichsam angefeuert, fuhr fort:

Das ist eben das Unglück, wenn gute Köpfe, wenn Leute von Verdienst solche falsche Grundsätze, die nur einen Schein von Wahrheit haben, immer allgemeiner machen; niemand spricht sie lieber nach, als wer den Gegenstand nicht kennt und versteht. So hat uns Lessing den Grundsatz aufgebunden, daß die Alten nur das Schöne gebildet, so hat uns Winckelmann mit der stillen Größe, der Einfalt und Ruhe eingeschläfert, anstatt daß die Kunst der Alten unter allen möglichen Formen erscheint; aber die Herren verweilen nur bei Jupiter und Juno, bei den Genien und Grazien und verhehlen die unedlen Körper und Schädel der Barbaren, die strippichten Haare, den schmutzigen Bart, die dürren Knochen, die runzlichte Haut des entstellten Alters, die vorliegenden Adern und die schlappen Brüste.

Um Gottes willen! rief ich aus, gibt es denn aus der guten

Zeit der alten Kunst selbständige Kunstwerke, die solche abscheuliche Gegenstände vollendet darstellen? oder sind es nicht vielmehr untergeordnete Werke, Werke der Gelegenheit, Werke *der* Kunst, die sich nach äußern Absichten bequemen muß, die im Sinken ist?

ER. Ich gebe Ihnen ein Verzeichnis, und Sie mögen selbst untersuchen und urteilen. Aber daß Laokoon, daß Niobe, daß Dirke mit ihren Stiefsöhnen selbständige Kunstwerke sind, werden Sie mir nicht leugnen. Treten Sie vor den Laokoon und sehen Sie die Natur in voller Empörung und Verzweiflung, den letzten, erstickenden Schmerz, krämpfartige Spannung, wütende Zuckung, die Wirkung eines ätzenden Gifts, heftige Gärung, stockenden Umlauf, erstickende Pressung und paralytischen Tod!

Der Philosoph schien mich mit Verwunderung anzusehen, und ich versetzte: Man schaudert, man erstarrt nur vor der bloßen Beschreibung. Fürwahr, wenn es sich mit der Gruppe Laokoons so verhält, was will aus der Anmut werden, die man sogar darin sowie in jedem echten Kunstwerke finden will! Doch ich will mich darein nicht mischen; machen Sie das mit den Verfassern der "Propyläen" aus, welche ganz der entgegengesetzten Meinung sind.

Das wird sich schon geben, versetzte mein Gast. Das ganze Altertum spricht mir zu; denn wo wütet Schrecken und Tod entsetzlicher als bei den Darstellungen der Niobe?

Ich erschrak über eine solche Assertion, denn ich hatte noch kurz vorher freilich nur die Kupfer im Fabroni gesehen, den ich sogleich herbeiholte und aufschlug. Ich finde keine Spur vom wütenden Schrecken des Todes, vielmehr in den Statuen die höchste Subordination der tragischen Situation unter die höchsten Ideen von Würde, Hoheit, Schönheit, gemäßigtem Betragen. Ich sehe hier überall den Kunstzweck, die Glieder zierlich und anmutig erscheinen zu lassen. Der Charakter erscheint nur noch in den allgemeinsten Linien, welche durch die Werke, gleichsam wie ein geistiger Knochenbau, durchgezogen sind.

ER. Lassen Sie uns zu den Basreliefen übergehen, die wir am Ende des Buches finden.

Wir schlugen sie auf.

ICH. Von allem Entsetzlichen, aufrichtig gesagt, sehe ich auch hier nicht das mindeste. Wo wüten Schrecken und Tod? Hier sehe ich nur Figuren mit solcher Kunst durcheinander bewegt, so glücklich gegeneinander gestellt oder gestreckt, daß sie, indem sie mich an ein trauriges Schicksal erinnern, mir zugleich die angenehmste Empfindung geben. Alles Charakteristische ist gemäßigt, alles Natürlich-Gewaltsame ist aufgehoben, und so möchte ich sagen: Das Charakteristische liegt zum Grunde, auf ihm ruhen Einfalt und Würde; das höchste Ziel der Kunst ist Schönheit und ihre letzte Wirkung Gefühl der Anmut.

Das Anmutige, das gewiß nicht unmittelbar mit dem Charakteristischen verbunden werden kann, fällt besonders bei diesem Sarkophagen in die Augen. Sind die toten Töchter und Söhne der Niobe nicht hier als Zieraten geordnet? Es ist die höchste Schwelgerei der Kunst! sie verziert nicht mehr mit Blumen und Früchten, sie verziert mit menschlichen Leichnamen, mit dem größten Elend, das einem Vater, das einer Mutter begegnen kann, eine blühende Familie auf einmal vor sich hingerafft zu sehen. Ja, der schöne Genius, der mit gesenkter Fackel bei dem Grabe steht, hat hier bei dem erfindenden, bei dem arbeitenden Künstler gestanden und ihm zu seiner irdischen Größe eine himmlische Anmut zugehaucht.

Mein Gast sah mich lächelnd an und zuckte die Achseln. Leider, sagte er, als ich geendigt hatte, leider sehe ich wohl, daß wir nicht einig werden können. Wie schade, daß ein Mann von Ihren Kenntnissen, von Ihrem Geist nicht einsehen will, daß das alles nur leere Worte sind und daß Schönheit und Ideal einem Manne von Verstand als ein Traum erscheinen muß, den er freilich nicht in die Wirklichkeit versetzen mag, sondern vielmehr widerstrebend findet!

Mein Philosoph schien während des letzten Teiles unsers Gespräches etwas unruhig zu werden, so gelassen und gleichgültig er den Anfang anzuhören schien; er rückte den Stuhl, bewegte ein paarmal die Lippen und fing, als es eine Pause gab, zu reden an.

Doch was er vorbrachte, mag er Ihnen selbst überliefern! Er ist diesen Morgen beizeiten wieder da, denn seine Teilnahme an dem gestrigen Gespräch hat auf einmal die Schalen unserer wechselseitigen Entfernung abgestoßen, und ein paar hübsche Pflanzen im Garten der Freundschaft zeigen sich.

Diesen Morgen geht noch eine Post, womit ich die gegenwärtigen Blätter abschicke, über denen ich schon einige Patienten versäumt habe; weshalb ich Verzeihung vom Apoll, insofern er sich um Ärzte und Künstler zugleich bekümmert, erwarten darf.

Diesen Nachmittag haben wir noch sonderbare Szenen zu erwarten. Unser Charakteristiker kommt wieder, zugleich haben sich noch ein halb Dutzend Fremde anmelden lassen; die Jahrszeit ist reizend und alles in Bewegung.

Gegen diese Gesellschaft haben wir einen Bund gemacht, Julie, der Philosoph und ich; es soll uns keine von ihren Eigenheiten entgehen.

Doch hören Sie erst den Schluß unserer gestrigen Disputation und empfangen nur noch einen lebhaftern Gruß von Ihrem

zwar diesmal eilfertigen, doch immer beständigen

treuen Freund und Diener ...

SECHSTER BRIEF

UNSER würdiger Freund läßt mich an seinem Schreibtisch niedersitzen, und ich danke ihm sowohl für dieses Vertrauen als für den Anlaß, den er mir gibt, mich mit Ihnen zu unterhalten. Er nennt mich den Philosophen; er würde mich den Schüler nennen, wenn er wüßte, wie sehr ich mich zu bilden, wie sehr ich zu lernen wünsche. Doch leider hat man schon vor den Menschen, wenn man sich nur auf gutem Wege glaubt, ein anmaßliches Ansehen.

Daß ich gestern abend mich in ein Gespräch über bildende Kunst lebhaft einmischte, da mir das Anschauen derselben fehlt und ich nur einige literarische Kenntnisse

davon besitze, werden Sie mir verzeihen, wenn Sie meine Relation vernehmen und daraus ersehen, daß ich bloß im Allgemeinen geblieben bin, daß ich mein Befugnis mitzureden mehr auf einige Kenntnis der alten Poesie gegründet habe.

Ich will nicht leugnen, daß die Art, wie der Gegner mit meinem Freunde verfuhr, mich entrüstete. Ich bin noch jung, entrüste mich vielleicht zur Unzeit und verdiene um desto weniger den Titel eines Philosophen. Die Worte des Gegners griffen mich selbst an; denn wenn der Kenner, der Liebhaber der Kunst das Schöne nicht aufgeben darf, so muß der Schüler der Philosophie sich das Ideal nicht unter die Hirngespinste verweisen lassen.

Nun, soviel ich mich erinnere, wenigstens den Faden und den allgemeinen Inhalt des Gesprächs.

ICH. Erlauben Sie, daß ich auch ein Wort einrede!

DER GAST (etwas schnöde). Von Herzen gern, und wo möglich nichts von Luftbildern.

ICH. Von der Poesie der Alten kann ich einige Rechenschaft geben, von der bildenden Kunst habe ich wenige Kenntnis.

DER GAST. Das tut mir leid! so werden wir wohl schwerlich näher zusammenkommen.

ICH. Und doch sind die schönen Künste nahe verwandt, die Freunde der verschiedensten sollten sich nicht mißverstehn.

OHEIM. Lassen Sie hören.

ICH. Die alten Tragödienschreiber verfuhren mit dem Stoff, den sie bearbeiteten, völlig wie die bildenden Künstler, wenn anders diese Kupfer, welche die Familie der Niobe vorstellen, nicht ganz vom Original abweichen.

GAST. Sie sind leidlich genug: sie geben nur einen unvollkommenen, nicht einen falschen Begriff.

ICH. Nun, dann können wir sie insofern zum Grunde legen.

OHEIM. Was behaupten Sie von dem Verfahren der alten Tragödienschreiber?

ICH. Sie wählten sehr oft, besonders in der ersten Zeit, unerträgliche Gegenstände, unleidliche Begebenheiten.

GAST. Unerträglich wären die alten Fabeln?
ICH. Gewiß! ohngefähr wie Ihre Beschreibung des Laokoons.
GAST. Diese finden Sie also unerträglich?
ICH. Verzeihen Sie! nicht Ihre Beschreibung, sondern das Beschriebene.
GAST. Also das Kunstwerk?
ICH. Keinesweges! aber das, was Sie darin gesehen haben: die Fabel, die Erzählung, das Skelett, das, was Sie charakteristisch nennen. Denn wenn Laokoon wirklich so vor unsern Augen stünde, wie Sie ihn beschreiben, so wäre er wert, daß er den Augenblick in Stücken geschlagen würde.
GAST. Sie drücken sich stark aus.
ICH. Das ist wohl einem wie dem andern erlaubt.
OHEIM. Nun also zu dem Trauerspiele der Alten.
GAST. Zu den unerträglichen Gegenständen.
ICH. Ganz recht! aber auch zu der alles erträglich, leidlich, schön, anmutig machenden Behandlung.
GAST. Das geschähe denn also wohl durch "Einfalt und stille Größe"?
ICH. Wahrscheinlich.
GAST. Durch das mildernde Schönheitsprinzip?
ICH. Es wird wohl nicht anders sein.
GAST. Die alten Tragödien wären also nicht schrecklich?
ICH. Nicht leicht, soviel ich weiß, wenn man den Dichter selbst hört. Freilich, wenn man in der Poesie nur den Stoff erblickt, der dem Gedichteten zum Grund liegt, wenn man vom Kunstwerke spricht, als hätte man an seiner Statt die Begebenheiten in der Natur erfahren, dann lassen sich wohl sogar Sophokleische Tragödien als ekelhaft und abscheulich darstellen.
GAST. Ich will über Poesie nicht entscheiden.
ICH. Und ich nicht über bildende Kunst.
GAST. Ja, es ist wohl das beste, daß jeder in seinem Fache bleibt.
ICH. Und doch gibt es einen allgemeinen Punkt, in welchem die Wirkungen aller Kunst, redender sowohl als bildender, sich sammeln, aus welchem alle ihre Gesetze ausfließen.
GAST. Und dieser wäre?

ICH. Das menschliche Gemüt.

GAST. Ja! ja! es ist die Art der neuen Herren Philosophen, alle Dinge auf ihren eignen Grund und Boden zu spielen, und bequemer ist es freilich, die Welt nach der Idee zu modeln, als seine Vorstellungen den Dingen zu unterwerfen.

ICH. Es ist hier von keinem metaphysischen Streite die Rede.

GAST. Den ich mir auch verbitten wollte.

ICH. Die Natur, will ich einmal zugeben, lasse sich unabhängig von dem Menschen denken — die *Kunst* bezieht sich notwendig auf denselben: denn die Kunst ist nur durch den Menschen und für ihn.

GAST. Wozu soll das führen?

ICH. Sie selbst, indem Sie der Kunst das Charakteristische zum Ziel setzen, bestellen den Verstand, der das Charakteristische erkennt, zum Richter.

GAST. Allerdings tue ich das. Was ich mit dem Verstand nicht begreife, existiert mir nicht.

ICH. Aber der Mensch ist nicht bloß ein denkendes, er ist zugleich ein empfindendes Wesen. Er ist ein Ganzes, eine Einheit vielfacher, innig verbundner Kräfte, und zu diesem Ganzen des Menschen muß das Kunstwerk reden, es muß dieser reichen Einheit, dieser einigen Mannigfaltigkeit in ihm entsprechen.

GAST. Führen Sie mich nicht in diese Labyrinthe; denn wer vermöchte uns herauszuhelfen!

ICH. Da ist es denn freilich am besten, wir heben das Gespräch auf, und jeder behauptet seinen Platz.

GAST. Auf dem meinigen wenigstens stehe ich feste.

ICH. Vielleicht fände sich noch geschwind ein Mittel, daß einer den andern auf seinem Platze, wo nicht besuchen, doch wenigstens beobachten könnte.

GAST. Geben Sie es an.

ICH. Wir wollen uns die Kunst einen Augenblick im Entstehen denken.

GAST. Gut.

ICH. Wir wollen das Kunstwerk auf dem Wege zur Vollkommenheit begleiten.

GAST. Nur auf dem Wege der Erfahrung mag ich Ihnen folgen! Die steilen Pfade der Spekulation verbitte ich mir.
ICH. Sie erlauben, daß ich ganz von vorn anfange.
GAST. Recht gern.
ICH. Der Mensch fühlt eine Neigung zu irgendeinem Gegenstand, sei es ein einzelnes, belebtes Wesen —
GAST. Also etwa zu diesem artigen Schoßhunde.
JULIE. Komm, Bello! es ist keine geringe Ehre, als Beispiel zu einer solchen Abhandlung gebraucht zu werden.
ICH. Fürwahr, der Hund ist zierlich genug, und fühlte der Mann, den wir annehmen, einen Nachahmungstrieb, so würde er dieses Geschöpf auf irgendeine Weise darzustellen suchen. Lassen Sie aber auch seine Nachahmung recht gut geraten, so werden wir doch nicht sehr gefördert sein; denn wir haben nun allenfalls nur zwei Bellos für einen.
GAST. Ich will nicht einreden, sondern erwarten, was hieraus entstehen soll.
ICH. Nehmen Sie an, daß dieser Mann, den wir wegen seines Talents nun schon einen Künstler nennen, sich hierbei nicht beruhigte, daß ihm seine Neigung zu eng, zu beschränkt vorkäme, daß er sich nach mehr Individuen, nach Varietäten, nach Arten, nach Gattungen umtäte, dergestalt daß zuletzt nicht mehr das Geschöpf, sondern der Begriff des Geschöpfs vor ihm stünde und er diesen endlich durch seine Kunst darzustellen vermöchte.
GAST. Bravo! Das würde mein Mann sein. Das Kunstwerk würde gewiß charakteristisch ausfallen.
ICH. Ohne Zweifel.
GAST. Und ich würde mich dabei beruhigen und nichts weiter fordern.
ICH. Wir andern aber steigen weiter.
GAST. Ich bleibe zurück.
OHEIM. Zum Versuche gehe ich mit.
ICH. Durch jene Operation möchte allenfalls ein Kanon entstanden sein, musterhaft, wissenschaftlich schätzbar, aber nicht befriedigend fürs Gemüt.
GAST. Wie wollen Sie auch den wunderlichen Forderungen dieses lieben Gemüts genugtun?

ICH. Es ist nicht wunderlich, es läßt sich nur seine gerechten Ansprüche nicht nehmen. Eine alte Sage berichtet uns, daß die Elohim einst untereinander gesprochen: Lasset uns den Menschen machen, ein Bild, das uns gleich sei! Und der Mensch sagt daher mit vollem Recht: Lasset uns Götter machen, Bilder, die uns gleich seien!

GAST. Wir kommen hier schon in eine sehr dunkle Region.

ICH. Es gibt nur *ein* Licht, uns hier zu leuchten.

GAST. Das wäre?

ICH. Die Vernunft.

GAST. Inwiefern sie ein Licht oder ein Irrlicht sei, ist schwer zu bestimmen.

ICH. Nennen wir sie nicht; aber fragen wir uns die Forderungen ab, die der Geist an ein Kunstwerk macht. Eine beschränkte Neigung soll nicht nur ausgefüllt, unsere Wißbegierde nicht etwa nur befriedigt, unsere Kenntnis nur geordnet und beruhigt werden; das Höhere, was in uns liegt, will erweckt sein, wir wollen verehren und uns selbst als verehrungswürdig fühlen.

GAST. Ich fange an, nichts mehr zu verstehen.

OHEIM. Ich aber glaube, einigermaßen folgen zu können. Wie weit ich mitgehe, will ich durch ein Beispiel zeigen. Nehmen wir an, daß jener Künstler einen Adler in Erz gebildet habe, der den Gattungsbegriff vollkommen ausdrückte; nun wollte er ihn aber auf den Zepter Jupiters setzen. Glauben Sie, daß er dahin vollkommen passen würde?

GAST. Es käme darauf an.

OHEIM. Ich sage: Nein! Der Künstler müßte ihm vielmehr noch etwas geben.

GAST. Was denn?

OHEIM. Das ist freilich schwer auszudrücken.

GAST. Ich vermute.

ICH. Und doch ließe sich vielleicht durch Annäherung etwas tun.

GAST. Nur immer zu.

ICH. Er müßte dem Adler geben, was er dem Jupiter gab, um diesen zu einem Gott zu machen.

GAST. Und das wäre?

ICH. Das Göttliche, das wir freilich nicht kennen würden, wenn es der Mensch nicht fühlte und selbst hervorbrächte.

GAST. Ich behaupte immer meinen Platz und lasse Sie in die Wolken steigen. Ich sehe recht wohl, Sie wollen den hohen Stil der griechischen Kunst bezeichnen, den ich aber auch nur insofern schätze, als er charakteristisch ist.

ICH. Für uns ist er noch etwas mehr, er befriedigt eine hohe Forderung; die aber doch noch nicht die höchste ist.

GAST. Sie scheinen sehr ungenügsam zu sein.

ICH. Dem, der viel erlangen kann, geziemt, viel zu fordern. Lassen Sie mich kurz sein! Der menschliche Geist befindet sich in einer herrlichen Lage, wenn er verehrt, wenn er anbetet, wenn er einen Gegenstand erhebt und von ihm erhoben wird; allein er mag in diesem Zustand nicht lange verharren. Der Gattungsbegriff ließ ihn kalt, das Ideale erhob ihn über sich selbst, nun aber möchte er in sich selbst wieder zurückkehren: er möchte jene frühere Neigung, die er zum Individuo gehegt, wieder genießen, ohne in jene Beschränktheit zurückzukehren, und will auch das Bedeutende, das Geisterhebende nicht fahren lassen. Was würde aus ihm in diesem Zustande werden, wenn die Schönheit nicht einträte und das Rätsel glücklich löste! Sie gibt dem Wissenschaftlichen erst Leben und Wärme, und indem sie das Bedeutende, Hohe mildert und himmlischen Reiz darüber ausgießt, bringt sie es uns wieder näher. Ein schönes Kunstwerk hat den ganzen Kreis durchlaufen; es ist nun wieder eine Art Individuum, das wir mit Neigung umfassen, das wir uns zueignen können.

GAST. Sind Sie fertig?

ICH. Für diesmal! Der kleine Kreis ist geschlossen, wir sind wieder da, wo wir ausgegangen sind; das Gemüt hat gefordert, das Gemüt ist befriedigt, und ich habe weiter nichts zu sagen.

Der gute Oheim ward zu einem Kranken dringend abgerufen.

GAST. Es ist die Art der Herren Philosophen, daß sie

sich hinter sonderbaren Worten, wie hinter einer Ägide, im Streite einherbewegen.

ICH. Diesmal kann ich wohl versichern, daß ich nicht als Philosoph gesprochen habe; es waren lauter Erfahrungssachen.

GAST. Das nennen Sie Erfahrung, wovon ein anderer nichts begreifen kann!

ICH. Zu jeder Erfahrung gehört ein Organ.

GAST. Wohl ein besonderes?

ICH. Kein besonderes, aber eine gewisse Eigenschaft muß es haben.

GAST. Und die wäre?

ICH. Es muß produzieren können.

GAST. Was produzieren?

ICH. Die Erfahrung! Es gibt keine Erfahrung, die nicht produziert, hervorgebracht, erschaffen wird.

GAST. Nun, das ist arg genug!

ICH. Besonders gilt es von dem Künstler.

GAST. Fürwahr, was wäre nicht ein Porträtmaler zu beneiden, was würde er nicht für Zulauf haben, wenn er seine sämtlichen Kunden produzieren könnte, ohne sie mit so mancher Sitzung zu inkommodieren!

ICH. Vor dieser Instanz fürchte ich mich gar nicht; ich bin vielmehr überzeugt: kein Porträt kann etwas taugen, als wenn es der Maler im eigentlichsten Sinne erschafft.

GAST (aufspringend). Das wird zu toll! Ich wollte, Sie hätten mich zum besten, und das alles wäre nur Spaß! Wie würde ich mich freuen, wenn das Rätsel sich dergestalt auflöste! Wie gern würde ich einem wackern Mann, wie Sie sind, die Hand reichen!

ICH. Leider ist es mein völliger Ernst! und ich kann mich weder anders finden noch fügen.

GAST. Nun, so dächte ich, wir reichten einander zum Abschied wenigstens die Hände, besonders da unser Herr Wirt sich entfernt hat, der doch noch allenfalls den Präsidenten bei unserer lebhaften Disputation machen konnte. Leben Sie wohl, Mademoiselle! Leben Sie wohl, mein Herr! Ich lasse morgen anfragen, ob ich wieder aufwarten darf.

So stürmte er zur Türe hinaus, und Julie hatte kaum Zeit, ihm die Magd, die sich mit der Laterne parat hielt, nachzuschicken. Ich blieb mit dem liebenswürdigen Kinde allein. Caroline hatte sich schon früher entfernt. Ich glaube, es war nicht lange hernach, als mein Gegner die reine Schönheit ohne Charakter für fade erklärt hatte.

Sie haben es arg gemacht, mein Freund, sagte Julie nach einer kurzen Pause. Wenn er mir nicht ganz recht zu haben scheint, so kann ich Ihnen doch auch unmöglich durchaus Beifall geben; denn es war doch wohl bloß, um ihn zu necken, als Sie zuletzt behaupteten, der Porträtmaler müsse das Bildnis ganz eigentlich erschaffen.

Schöne Julie, versetzte ich darauf, wie sehr wünschte ich, mich Ihnen hierüber verständlich zu machen! Vielleicht gelingt es mir mit der Zeit! Aber Ihnen, deren lebhafter Geist sich in alle Regionen bewegt, die den Künstler nicht allein schätzt, sondern ihm gewissermaßen zuvoreilt und selbst das, was sie nicht mit Augen gesehen, sich, als stünde es vor ihr, zu vergegenwärtigen weiß, Sie sollten am wenigsten stutzen, wenn vom Schaffen, vom Hervorbringen die Rede ist.

JULIE. Ich merke, Sie wollen mich bestechen. Es wird Ihnen leicht werden, denn ich höre Ihnen gern zu.

ICH. Lassen sie uns vom Menschen würdig denken und bekümmern wir uns nicht, ob es ein wenig bizarr klingt, was wir von ihm sagen. Gibt doch jedermann zu, daß der Poet geboren werden müsse! Schreibt nicht jedermann dem Genie eine schaffende Kraft zu? und niemand glaubt, dadurch eben etwas Paradoxes zu sagen. Wir leugnen es nicht von den Werken der Phantasie, aber wahrlich, der untätige, untaugende Mensch wird das Gute, das Edle, das Schöne weder an sich noch an andern gewahr werden! Wo käme es denn her, wenn es nicht aus uns selbst entspränge? Fragen Sie Ihr eigen Herz! ist nicht die Handelsweise zugleich mit dem Handeln ihm eingeboren? Ist es nicht die Fähigkeit zur guten Tat, die sich der guten Tat erfreut? Wer fühlt lebhaft, ohne den Wunsch, das Gefühlte darzustellen? und was stellen wir denn eigentlich dar, was wir nicht erschaffen? und zwar nicht

etwa nur ein für allemal, damit es da sei, sondern damit es wirke, immer wachse und wieder werde und wieder hervorbringe. Das ist ja ebendie göttliche Kraft der Liebe, von der man nicht aufhört zu singen und zu sagen, daß sie in jedem Augenblick die herrlichen Eigenschaften des geliebten Gegenstandes neu hervorbringt, in den kleinsten Teilen ausbildet, im ganzen umfaßt, bei Tage nicht rastet, bei Nacht nicht ruht, sich an ihrem eignen Werke entzückt, über ihre eigne rege Tätigkeit erstaunt, das Bekannte immer neu findet, weil es in jedem Augenblicke in dem süßesten aller Geschäfte wieder neu erzeugt wird. Ja, das Bild der Geliebten kann nicht alt werden; denn jeder Moment ist seine Geburtsstunde.

Ich habe heute sehr gesündigt: ich handelte gegen meinen Vorsatz, indem ich über eine Materie sprach, die ich nicht ergründet habe, und in diesem Augenblick bin ich auf dem Wege, noch strafwürdiger zu fehlen. Schweigen gebührt dem Menschen, der sich nicht vollendet fühlt. Schweigen geziemt auch dem Liebenden, der nicht hoffen darf, glücklich zu sein. Lassen Sie mich von hinnen gehen, damit ich nicht doppelt scheltenswert sei!

Ich ergriff Juliens Hand, ich war sehr bewegt; sie hielt mich freundlich fest. Ich darf es sagen. Gebe der Himmel, daß ich mich nicht geirrt habe, daß ich mich nicht irre!

Doch ich fahre in meiner Erzählung fort. Der Oheim kam zurück. Er war freundlich genug, das an mir zu loben, was ich an mir tadelte, war zufrieden, daß meine Ideen über bildende Kunst mit den seinigen zusammenträfen. Er versprach, mir in kurzer Zeit die Anschauung zu verschaffen, deren ich bedürfen könnte. Julie sagte mir scherzend auch ihren Unterricht zu, wenn ich gesprächiger, wenn ich mitteilender werden wollte — und ich fühle schon recht gut, daß sie alles aus mir machen kann, was sie will.

Die Magd kam zurück, die dem Fremden geleuchtet hatte. Sie war sehr vergnügt über seine Freigebigkeit, denn er hatte ihr ein ansehnliches Trinkgeld gegeben; noch mehr aber lobte sie seine Artigkeit. Er hatte sie mit freundlichen Worten entlassen und sie obendrein "schönes Kind" genannt.

Ich war nun eben nicht im Humor, ihn zu schonen, und rief aus: O ja! das kann einem leicht passieren, der das Ideal verleugnet, daß er das Gemeine für schön erklärt! Julie erinnerte mich scherzend, daß Gerechtigkeit und Billigkeit auch ein Ideal sei, wornach der Mensch zu streben habe.

Es war spät geworden; der Oheim bat mich um einen Dienst, durch den ich mir zugleich selbst dienen sollte: er gab mir eine Abschrift jenes Briefs an Sie, meine Herren, worin er die verschiedenen Liebhabereien zu bezeichnen suchte, er gab mir Ihre Antwort, verlangte, daß ich beides geschwind studieren, meine Gedanken darüber zusammenfassen und alsdann gegenwärtig sein möchte, wenn die angemeldeten Fremden sein Kabinett besuchten, um zu sehen, ob wir noch mehr Klassen entdecken und aufzeichnen könnten. Ich habe den Überrest der Nacht damit zugebracht und ein Schema aus dem Stegreif verfertigt, das, wo nicht gründlich, doch wenigstens lustig ist und das für mich einen großen Wert hat, weil Julie heute früh herzlich darüber lachen konnte.

Leben Sie recht wohl! Ich merke, daß dieser Brief mit dem Briefe des guten Oheims, der noch hier auf dem Schreibtische liegt, zugleich fort kann. Nur flüchtig habe ich das Geschriebene wieder überlesen dürfen. Wie manches wäre anders zu sagen, wie manches besser zu bestimmen gewesen! Ja, wenn ich meinem Gefühl nachginge, so sollten diese Blätter eher ins Feuer als auf die Post. Aber wenn nur das Vollendete mitgeteilt werden sollte, wie schlecht würde es überhaupt um Unterhaltung aussehen! Indessen soll unser Gast gesegnet sein, daß er mich in eine Leidenschaft versetzte, daß er mich in eine Aufwallung brachte, die mir diese Unterhaltung mit Ihnen verschaffte und zu neuen, schönen Verhältnissen Anlaß gab.

SIEBENTER BRIEF

ABERMALS ein Blatt von Juliens Hand! Sie sehen diese Federzüge wieder, von denen Sie einmal physiognomisierten, daß sie einen leicht fassenden, leicht mitteilenden, über die Gegenstände hinschwebenden und bequem bezeichnenden Geist andeuteten.

Gewiß, diese Eigenschaften sind mir heute nötig, wenn ich eine Pflicht erfüllen soll, die mir im eigentlichsten Sinne aufgedrungen worden; denn ich fühle mich weder dazu bestimmt noch fähig. Aber die Herren wollen es so, und da muß es ja wohl geschehen.

Die Geschichte des gestrigen Tages soll ich aufzeichnen, die Personen schildern, die gestern unser Kabinett besuchten, und zuletzt Ihnen Rechenschaft von dem allerliebsten Fachwerk geben, worin künftig alle und jede Künstler und Kunstfreunde, die an einem einzelnen Teile festhalten, die sich nicht zum Ganzen erheben, eingeschachtelt und aufgestellt werden sollen. Jenes erste, insofern es historisch ist, will ich wohl übernehmen; an das letztere kommt es heute ohnehin nicht, und morgen will ich schon sehen, wie ich diesen Auftrag ablehne.

Damit Sie nun aber wissen, wie ich gerade diesmal dazu komme, Sie zu unterhalten, so will ich Ihnen nur kürzlich erzählen, was gestern abend beim Abschied vorgefallen.

Wir hatten lange beisammen gesessen (versteht sich: der Oheim, der junge Freund, der nicht mehr als Philosoph aufgeführt sein will, und die beiden Schwestern), wir hatten uns über die Begebenheiten des Tages unterhalten, uns selbst sowie auch alle bekannte Freunde in die verschiedenen Rubriken eingeteilt. Als wir auseinandergehen wollten, fing der Oheim an: Nun, wer gibt unsern abwesenden Freunden, die wir heute so oft zu uns gewünscht, deren wir so oft gedacht haben, nunmehr auch schnell Nachricht von den heutigen Vorfällen und von den Vorschritten, die wir in Kenntnis und Beurteilung sowohl unserer selbst als anderer gemacht haben? An dieser Mit-

teilung muß es nicht fehlen, damit wir auch bald wieder etwas von dorther erhalten und so der Schneeball sich immer fortwälze und vergrößere.

Ich versetzte darauf: Mich sollte dünken, daß dieses Geschäft nicht in bessern Händen sein könnte, als wenn unser Oheim die Geschichte des Tags aufzeichnete und unser Freund über die neue Theorie und deren Anwendung einen kurzen Aufsatz zu machen sich entschlösse.

Eben da Sie das Wort "Theorie" nennen, versetzte der Freund, muß ich schon mit Entsetzen zurücktreten und mich lossagen, so gern ich Ihnen auch in allem gefällig sein wollte. Ich weiß nicht, was mich diese Tage von einem Fehler zum andern verleitet! Kaum habe ich mein Stillschweigen gebrochen und über bildende Kunst geschwatzt, die ich erst studieren sollte, so lasse ich mich bereden, etwas, das theoretisch scheinen könnte, über einen Gegenstand aufzusetzen, den ich nicht übersehe. Lassen Sie mir das süße Gefühl, daß ich diese Schwachheiten aus Neigung gegen meine wertesten Freunde begangen habe; aber sparen Sie mir die Beschämung, mich mit diesen Unvollkommenheiten vor Personen sehen zu lassen, vor denen ich, als ein Fremder, nicht so ganz im Nachteil erscheinen möchte.

Hierauf versetzte sogleich der Oheim: Was mich betrifft, so bin ich nicht imstande, unter den ersten acht Tagen an einen Brief zu denken; meine einheimischen und auswärtigen Patienten fordern meine ganze Aufmerksamkeit, ich muß besuchen, Konsultationen schreiben, aufs Land fahren. Seht, liebe Kinder, wie ihr zusammen übereinkommt! Ich dächte, Julie ergriffe kurz und gut die Feder, finge mit dem Historischen an und endigte mit dem Spekulativen. Sie erinnert sich des Geschehenen recht gut, und an ihren Späßen habe ich gesehen, daß sie auch im Räsonnement uns manchmal zuvorläuft. Es kommt nur auf guten Willen an, und den hat sie meist.

So ward von mir gesprochen, und so muß ich von mir schreiben. Ich verteidigte mich, so gut ich konnte, doch mußte ich zuletzt nachgeben, und ich leugne nicht, daß ein paar gute, freundliche Worte des jungen Mannes, der

ich weiß nicht was für eine Gewalt über mich ausübt, mich eigentlich zuletzt noch determinierten.

Nun sind also meine Gedanken an Sie gerichtet, meine Herren, meine Feder eilt gleichsam zu Ihnen hin; es scheint mir, als wenn ich, indem ich schreibe, nach und nach den Weg zurücklege, der uns trennt. Schon bin ich bei Ihnen! lassen Sie mich und meine Erzählung eine freundliche Aufnahme finden!

Wir hatten gestern mittag kaum abgegessen, als man uns schon zwei Fremde meldete. Es war ein Hofmeister mit seinem jungen Herrn.

Schalkhaft gesinnt und begierig auf die Beute des Tags, eilten wir sogleich sämtlich nach dem Kabinette. Der junge Herr war ein hübscher, stiller junger Mann; der Hofmeister hatte nicht eben feine, aber doch gute Sitten. Nach dem gewöhnlichen allgemeinen Eingang sah er sich unter den Gemälden um, bat sich die Erlaubnis aus, die vorzüglichsten schriftlich anzumerken. Mein Oheim zeigte ihm gutmütig die besten Stücke jedes Zimmers, der Fremde notierte sich mit einigen Worten den Namen des Malers und den Gegenstand; dabei wünschte er zu wissen: wieviel das Stück gekostet haben möchte? wieviel es wohl allenfalls an barem Gelde wert sei? Worin man ihm denn, wie natürlich, nicht immer willfahren konnte.

Der junge Herr war mehr nachdenklich als aufmerksam; er schien bei einsamen Landschaften, felsigen Gegenden und Wasserfällen am meisten zu verweilen.

Nun kam auch der Gast des vorigen Tages, den ich künftig den *Charakteristiker* nennen werde. Er war heiter und guter Laune, scherzte mit dem Oheim und dem Freunde über den gestrigen Streit und versicherte, daß er sie noch zu bekehren hoffe. Der Oheim führte ihn gleich gesprächig vor ein interessantes Gemälde; der Freund schien düster und verdrießlich, worüber er von mir ausgescholten wurde. Er gestand, daß ihn die Behaglichkeit seines Gegners einen Augenblick verstimmt habe, und versprach mir, heiter zu sein.

Wir konnten bemerken, daß der Oheim mit seinem Gaste sich recht behaglich unterhielt, als eine Dame hereintrat,

mit zwei Reisegefährten. Wir Mädchen, die wir uns in Erwartung dieses Besuches zum besten geputzt hatten, eilten ihr sogleich entgegen und hießen sie willkommen. Sie war freundlich und gesprächig, und ein gewisser Ernst befremdete uns nicht, der ihrem Stand und ihrem Alter angemessen war. Um einen Kopf kleiner als meine Schwester und ich, schien sie doch auf uns herabzusehen und sich der Superiorität ihres Geistes und ihrer Erfahrungen zu freuen.

Wir fragten sie, was sie zu sehen beliebe? Sie versicherte, daß sie in einer Galerie, in einem Kabinett am liebsten allein herumgehe, sich ihren Gefühlen zu überlassen. Wir überließen sie ihren Gefühlen und hielten uns in einer anständigen Entfernung.

Als ich hörte, daß sie über einige niederländische Bilder und deren unedle Gegenstände sich gegen ihren Begleiter mit Tadel herausließ, glaubte ich meine Sache recht gut zu machen, indem ich ein Kästchen auf die Staffelei hob, worin sich eine köstliche liegende Venus befindet. Man ist über den Meister nicht einig, aber einig, daß sie vortrefflich sei. Ich öffnete die Türen und bat sie, ins rechte Licht zu treten. Jedoch wie übel kam ich an! Kaum hatte sie einen Blick auf die Tafel geworfen, als sie die Augen niederschlug und mich alsdann sogleich mit einigem Unwillen ansah.

Ich hätte, rief sie aus, von einem jungen, bescheidnen Mädchen nicht erwartet, daß sie mir einen solchen Gegenstand gelassen vor die Augen stellen würde!

Wieso? fragte ich.

Und Sie können fragen? versetzte die Dame.

Ich nahm mich zusammen und sagte mit scheinbarer Naivität: Gewiß, gnädige Frau, ich sehe nicht ein, warum ich Ihnen dieses Bild nicht vorstellen sollte; vielmehr, indem ich diesen Schatz unserer Sammlung, den man gewöhnlich nur erst spät zeigt, gleich vom Anfang vorstelle, glaubte ich einen Beweis meiner Achtung abzulegen.

DIE DAME. Also diese Nacktheit beleidiget Sie nicht?

JULIE. Ich wüßte nicht, wie mich das Schönste beleidigen sollte, was das Auge sehen kann; und überdies ist

mir der Gegenstand nicht fremd: ich habe ihn von Jugend auf gesehen.

DAME. Ich kann die Erzieher nicht loben, die solche Gegenstände nicht vor Ihren Augen verheimlichten.

JULIE. Um Vergebung! wie hätten sie das sollen? und wie hätten sies gekonnt? Man lehrte mich die Naturgeschichte, man zeigte mir die Vögel in ihren Federn, die Tiere in ihren Fellen, man erließ mir die Schuppen der Fische nicht, und man hätte mir sollen ein Geheimnis aus der Gestalt des Menschen machen, wohin alles weist, deutet und drängt? Sollte das wohl möglich gewesen sein? Gewiß! hätte man mir alle Menschen mit Kutten zugedeckt, mein Geist hätte nicht eher gerastet und geruht, bis ich mir eine menschliche Gestalt selbst erfunden hätte. Und bin ich nicht auch ein Mädchen? Wie kann man den Menschen vor dem Menschen verheimlichen? Und ist es nicht eine gute Schule der Bescheidenheit, wenn man uns, die wir uns überhaupt noch immer für hübsch genug halten, das wahre Schöne kennen lehrt?

DAME. Die Demut wirkt eigentlich von innen heraus, Mademoiselle, und die reine Bescheidenheit braucht keinen äußern Anlaß. Auch gehört es, dünkt mich, zu den Tugenden eines Frauenzimmers, wenn man seine Neugierde bezähmen lernt, wenn man seinen Vorwitz zu bändigen weiß und ihn wenigstens von Gegenständen ablehnt, die in so manchem Sinne gefährlich werden können.

JULIE. Es kann Menschen geben, gnädige Frau, die zu solchen negativen Tugenden bildsam sind. Was meine Erziehung betrifft, so müßten Sie darüber meinen werten Oheim tadeln. Er sagte mir oft, da ich anfangen konnte, über mich selbst zu denken: Gewöhne dich ans freie Anschauen der Natur! Sie wird dir immer ernsthafte Betrachtungen erwecken, und die Schönheit der Kunst möge die Empfindungen heiligen, die daraus entstehen!

Die Dame wendete sich um und sprach englisch zu ihrem stummen Begleiter. Sie schien, wie mir es vorkam, mit meiner Freiheit nicht ganz zufrieden; sie kehrte sich um, und da sie nicht weit von einer "Verkündigung" stand, so

begleitete ich sie dahin. Sie betrachtete das Bild mit Aufmerksamkeit und bewunderte zuletzt die Flügel des Engels und deren besonders natürliche Abbildung.

Nachdem sie sich lange dabei aufgehalten, eilte sie endlich zu einem Ecce Homo, bei dem sie mit Entzücken verweilte. Da mir aber diese leidende Miene keineswegs wohltätig ist, suchte ich Carolinen an meine Stelle zu schieben; ich winkte ihr, und sie verließ den jungen Baron, mit dem sie im Fenster stand und der eben ein Blatt Papier wieder einsteckte.

Auf meine Frage, womit sie dieser junge Herr unterhalten habe, versetzte sie: Er hat mir Gedichte an seine Geliebte vorgelesen, Lieder, die er auf Reisen aus der größten Entfernung an sie gerichtet. Die Verse sind recht hübsch, sagte Caroline, laß dir sie nur auch zeigen.

Ich fand keine Ursache, ihn zu unterhalten, denn er war eben zur Dame getreten und hatte sich ihr als ein weitläuftiger Verwandter vorgestellt. Sie kehrte, wie billig, dem Herrn Christus sogleich den Rücken, um den Herrn Vetter zu begrüßen; die Kunst schien auf eine Weile vergessen zu sein, und es entspann sich ein lebhaftes Welt- und Familiengespräch.

Unser junger philosophischer Freund hatte sich indessen an den einen Begleiter der Dame geschlossen: er hatte an ihm einen Künstler entdeckt und ging mit ihm ein Gemälde nach dem andern durch, in der Hoffnung, etwas zu lernen, wie er nachher versicherte; allein er fand seine Wünsche nicht befriedigt, obgleich der Mann schöne Kenntnisse zu haben schien.

Seine Unterhaltung führte auf manches Tadelnswürdige im einzelnen. Hier war die Zeichnung, hier die Perspektiv nicht richtig; hier fehlte die Haltung, hier konnte man den Auftrag der Farben, hier den Pinsel nicht loben. Eine Schulter saß nicht gut am Rumpf. Hier war eine Glorie zu weiß, hier das Feuer zu rot; hier stand eine Figur nicht auf dem rechten Plan, und was für Bemerkungen noch alles den Genuß der Bilder störten.

Um meinen Freund zu befreien, der, wie ich merkte, nicht sehr erbaut war, rief ich den Hofmeister herbei und sagte

zu ihm: Sie haben die vorzüglichsten Bilder und ihren Wert bemerkt; hier ist ein Kenner, der Sie auch mit den Fehlern bekanntmachen kann, und es ist wohl interessant, auch diese zu notieren. Kaum hatte ich meinen Freund losgewickelt, als wir fast in einen schlimmern Zustand gerieten. Der andere Begleiter der Dame, ein Gelehrter, der bisher ernst und einsam in den Zimmern auf und ab gegangen war und mit einer Lorgnette die Bilder betrachtet hatte, fing an, mit uns zu sprechen, und bedauerte, daß in so wenig Bildern das Kostüm beobachtet sei! Besonders, sagte er, seien ihm die Anachronismen unerträglich! Denn wie könne man ausstehen, daß der heilige Joseph in einem gebundnen Buche lese, Adam mit einer Schaufel grabe, die Heiligen Hieronymus, Franz, Katharina mit dem Christkinde auf *einem* Bilde stehen! Dergleichen Fehler kämen zu oft vor, als daß man in einer Gemäldesammlung sich mit Behaglichkeit umsehen könnte.

Der Oheim hatte sich zwar, der Höflichkeit gemäß, sowohl mit der Dame als den übrigen von Zeit zu Zeit unterhalten, allein mit dem Charakteristiker schien er sich doch am besten zu vertragen. Dieser erinnerte sich dann auch, der Dame schon in irgendeinem Kabinett begegnet zu sein. Man fing an, auf und ab zu gehen, von fremden Dingen zu sprechen, die Mannigfaltigkeit der übrigen Zimmer nur zu durchlaufen, so daß man zuletzt, mitten unter Kunstwerken, sich von der Kunst um hundert Meilen entfernt fühlte.

Die größte Aufmerksamkeit zog endlich gar unser alter Bedienter auf sich. Diesen könnte man wohl den Unterkustode unserer Sammlung nennen. Er zeigt sie vor, wenn der Oheim verhindert ist oder wenn man gewiß weiß, daß die Leute bloß aus Neugierde kommen. Dieser hat sich bei verschiedenen Gemälden gewisse Späße ausgedacht, die er jedesmal anbringt. Er weiß die Fremden durch hohe Preise der Bilder in Erstaunen zu setzen, er führt die Gäste zu den Vexierbildern, zeigt einige merkwürdige Reliquien und ergötzt die Zuschauer besonders durch die Künste der Automaten.

Diesmal hatte er die Dienerschaft der Dame herumgeführt,

mit noch einigen Personen dieses Schlags, und sie auf seine Art besser unterhalten, als unsere Weise uns bei den übrigen Gästen gelingen wollte. Er ließ zuletzt einen künstlichen Trommelschläger, den mein Oheim schon lange in eine Nebenkammer verbannt hatte, vor seinem Publico ein Stückchen aufspielen; die vornehme Gesellschaft versammelte sich auch umher, das Abgeschmackte setzte jedermann in einen behaglichen Zustand, und so ward es Nacht, ehe man den dritten Teil der Sammlung gesehen hatte. Die Reisenden konnten sich nicht einen Tag länger aufhalten, eilten sämtlich ins Wirtshaus zurück, und wir blieben abends allein.

Nun ging es an ein Erzählen, an eine Rekapitulation boshafter Bemerkungen, und wenn unsere Gäste nicht immer liebevoll mit den Gemälden verfuhren, so will ich nicht leugnen, daß wir dafür mit den Beschauern ziemlich lieblos umgingen.

Caroline besonders ward sehr geplagt, daß sie die Aufmerksamkeit des jungen Herrn nicht von seiner entfernten Geliebten ab und auf sich zu ziehen gewußt. Ich behauptete, es könne einem Mädchen nichts schrecklicher sein, als ein Gedicht auf eine andere vorlesen zu hören. Sie aber versicherte das Gegenteil und behauptete, daß es ihr schön, ja erbaulich vorgekommen sei: sie habe auch einen abwesenden Liebhaber und wünsche nichts mehr, als daß sich derselbe in Gegenwart anderer Mädchen auch so musterhaft wie der junge Fremde betrage.

Bei einer kalten Kollation, bei der wir Ihre Gesundheit zu trinken nicht vergaßen, ward der junge Freund nun aufgefordert, seine Übersicht über Künstler und Liebhaber vorzulegen, und er tat es mit einigem Zögern. Wie das nun eigentlich klingt, kann ich heute ohnmöglich überliefern. Meine Finger sind müde geworden, und mein Geist ist abgespannt. Auch muß ich sehen, ob ich nicht etwa dieses Geschäft von mir abschütteln kann. Die Erzählung der Eigenheiten unseres Besuchs mochte hingehen, allein mich tiefer einzulassen, finde ich bedenklich, und vor heute erlauben Sie, daß ich ganz stille aus Ihrer Gegenwart wegschlüpfe. Julie.

ACHTER BRIEF

UND noch einmal Juliens Hand! Heute ists mein freier Wille, ja gewissermaßen ein Geist des Widerspruchs, der mich antreibt, Ihnen zu schreiben. Nachdem ich mich gestern so sehr gesperrt hatte, die letzte Arbeit zu übernehmen und Ihnen von dem, was noch übrig ist, Rechenschaft zu geben, so ward festgesetzt, daß heute abend eine solenne akademische Sitzung gehalten werden sollte, in welcher man die Sache durchsprechen wollte, um sie schließlich an Sie gelangen zu lassen. Nun sind die Herren an ihre Arbeit gegangen, und ich fühle Mut und Beruf, das allein zu übernehmen, wozu sie mir ihren Beistand großmütig zusagten, und ich hoffe, sie diesen Abend angenehm zu überraschen. Denn wie manches unternehmen die Männer, was sie nicht ausführen würden, wenn die Frauen nicht zur rechten Zeit mit eingriffen und das leicht Begonnene, schwer zu Vollbringende gutmütig beförderten.

Es trat ein sonderbarer Umstand ein, als wir die Liebhaber, die uns gestern besuchten, auch mit in unsere Einteilung einrangieren wollten. Sie paßten nirgends hin, wir fanden eben gar kein Fach für sie.

Als wir darüber unsern Philosophen tadelten, versetzte er: Meine Einteilung kann andere Fehler haben; aber das gereicht ihr zur Ehre, daß außer dem Charakteristiker niemand Ihrer übrigen diesmaligen Gäste in die Rubriken paßt. Meine Rubriken bezeichnen nur Einseitigkeiten, welche als Mängel anzusehen sind, wenn die Natur den Künstler dergestalt beschränkte, als Fehler, wenn er mit Vorsatz in dieser Beschränkung verharrt. Das Falsche, Schiefe, fremd Eingemischte aber findet hier keinen Platz. Meine sechs Klassen bezeichnen die Eigenschaften, welche, alle zusammen verbunden, den wahren Künstler sowie den wahren Liebhaber ausmachen würden, die aber, wie ich aus meiner wenigen Erfahrung weiß und aus den mir mitgeteilten Papieren sehe, nur leider zu oft einzeln erscheinen.

Nun zur Sache!

Erste Abteilung.

Nachahmer.

Man kann dieses Talent als die Base der bildenden Kunst ansehen. Ob sie davon ausgegangen, mag noch eine Frage bleiben. Fängt ein Künstler damit an, so kann er sich bis zu dem Höchsten erheben; bleibt er dabei kleben, so darf man ihn einen *Kopisten* nennen und mit diesem Wort gewissermaßen einen ungünstigen Begriff verbinden. Hat aber ein solches Naturell das Verlangen, immer in seinem beschränkten Fache weiterzugehen, so muß zuletzt eine Forderung an Wirklichkeit entstehen, die der Künstler zu leisten, der Liebhaber zu erfahren strebt. Wird der Übergang zur echten Kunst verfehlt, so findet man sich auf dem schlimmsten Abwege: man gelangt endlich dahin, daß man Statuen malt und sich selbst, wie es unser guter Großvater tat, im damastnen Schlafrock der Nachwelt überliefert.

Die Neigung zu Schattenrissen hat etwas, das sich dieser Liebhaberei nähert. Eine solche Sammlung ist interessant genug, wenn man sie in einem Portefeuille besitzt. Nur müssen die Wände nicht mit diesen traurigen, halben Wirklichkeitserscheinungen verziert werden.

Der Nachahmer verdoppelt nur das Nachgeahmte, ohne etwas hinzuzutun oder uns weiterzubringen. Er zieht uns in das einzige, höchst beschränkte Dasein hinein, wir erstaunen über die Möglichkeit dieser Operation, wir empfinden ein gewisses Ergötzen; aber recht behaglich kann uns das Werk nicht machen, denn es fehlt ihm die Kunstwahrheit als schöner Schein. Sobald auch dieser nur einigermaßen eintritt, so hat das Bildnis schon einen großen Reiz, wie wir bei manchen deutschen, niederländischen und französischen Porträten und Stilleben empfinden.

(Notabene! Daß Sie ja nicht irre werden und, weil Sie meine Hand sehen, glauben, daß das alles aus meinem Köpfchen komme. Ich wollte erst unterstreichen, was ich buchstäblich aus den Papieren nehme, die ich vor mir liegen habe; doch dann wäre zu viel unterstrichen worden.

Sie werden am besten sehen, wo ich nur referiere; ja Sie finden die eignen Worte Ihres letzten Briefs wieder.)

Zweite Abteilung.
Imaginanten.

Mit dieser Gesellschaft sind unsere Freunde gar zu lustig umgesprungen. Es schien, als wenn der Gegenstand sie reizte, ein wenig aus dem Gleise zu treten, und ob ich gleich dabeisaß, mich zu dieser Klasse bekannte und zur Gerechtigkeit und Artigkeit aufforderte, so konnte ich doch nicht verhindern, daß ihr eine Menge Namen aufgebürdet wurden, die nicht durchgängig ein Lob anzudeuten scheinen. Man nannte sie *Poetisierer,* weil sie, anstatt den poetischen Teil der bildenden Kunst zu kennen und sich darnach zu bestreben, vielmehr mit dem Dichter wetteifern, den Vorzügen desselben nachjagen und ihre eignen Vorteile verkennen und versäumen. Man nannte sie *Scheinmänner,* weil sie so gern dem Scheine nachstreben, der Einbildungskraft etwas vorzuspielen suchen, ohne sich zu bekümmern, inwiefern dem Anschauen genug geschieht. Sie wurden *Phantomisten* genannt, weil ein hohles Gespensterwesen sie anzieht, *Phantasmisten,* weil traumartige Verzerrungen und Inkohärenzen nicht ausbleiben, *Nebulisten,* weil sie der Wolken nicht entbehren können, um ihren Luftbildern einen würdigen Boden zu verschaffen; ja zuletzt wollte man nach deutscher Reim- und Klangweise sie als *Schwebler und Nebler* abfertigen. Man behauptete, sie seien ohne Realität, hätten nie und nirgends ein Dasein, und ihnen fehle Kunstwahrheit als schöne Wirklichkeit.

Wenn man den Nachahmern eine falsche Natürlichkeit zuschrieb, so blieben die Imaginanten von dem Vorwurf einer falschen Natur nicht befreit, und was dergleichen Anschuldigungen mehr waren. Ich merkte zwar, daß man darauf ausging, mich zu reizen, und doch tat ich den Herren den Gefallen, wirklich böse zu werden.

Ich fragte sie: ob denn nicht das Genie sich hauptsächlich in der Erfindung äußere und ob man den Poetisierern diesen Vorzug streitig machen könne? Ob es nicht auch

schon dankenswert sei, wenn der Geist durch ein glückliches Traumbild ergötzt werde? Ob nicht in dieser Eigenschaft, die man mit so vielen wunderlichen Namen anschwärze, der Grund und die Möglichkeit der höchsten Kunst begriffen sei? Ob irgend etwas mächtiger gegen die leidige Prosa wirke als ebendiese Fähigkeit, neue Welten zu schaffen? Ob es nicht ein seltnes Talent, ein seltner Fehler sei, von dem man, wenn man ihn auch auf Abwegen antrifft, immer noch mit Ehrfurcht sprechen müßte?

Die Herren ergaben sich bald. Sie erinnerten mich, daß hier nur von Einseitigkeit die Rede sei, daß ebendiese Eigenschaft, weil sie ins Ganze der Kunst so trefflich würken könne, dagegen so viel schade, wenn sie sich als einzeln, selbständig und unabhängig erkläre. Der Nachahmer schadet der Kunst nie, denn er bringt sie mühsam auf eine Stufe, wo sie ihm der echte Künstler abnehmen kann und muß; der Imaginant hingegen schadet der Kunst unendlich, weil er sie über alle ihre Grenzen hinausjagt, und es bedürfte des größten Genies, sie aus ihrer Unbestimmtheit und Unbedingtheit gegen ihren wahren Mittelpunkt, in ihren eigentlichen, angewiesenen Umkreis zurückzuführen.

Es ward noch einiges hin und wider gestritten; zuletzt sagten sie: ob ich nicht gestehen müsse, daß auf diesem Wege die satirische Karikaturzeichnung, als die kunst-, geschmack- und sittenverderblichste Verirrung, entstanden sei und entstehe?

Diese konnte ich denn freilich nicht in Schutz nehmen, ob ich gleich nicht leugnen will, daß mich das häßliche Zeug manchmal unterhält und der Schadenfreude, dieser Erb- und Schoßsünde aller Adamskinder, als eine pikante Speise nicht ganz übel schmeckt.

Fahren wir weiter fort!

Dritte Abteilung.

Charakteristiker.

Mit diesen sind Sie schon bekannt genug, da Sie von dem Streit mit einem merkwürdigen Individuo dieser Art hinreichend unterrichtet sind.

Wenn dieser Klasse an meinem Beifall etwas gelegen ist, so kann ich ihr denselben versichern; denn wenn meine lieben Imaginanten mit Charakterzügen spielen sollen, so muß erst etwas Charakteristisches da sein. Wenn mir das Bedeutende Spaß machen soll, so kann ich wohl leiden, daß jemand das Bedeutende ernsthaft aufführt. Wenn uns also ein solcher Charaktermann vorarbeiten will, damit meine Poetisierer keine Phantasmisten werden oder sich gar ins Schwebeln und Nebeln verlieren, so soll er mir gelobt und gepriesen bleiben.

Der Oheim schien auch nach der letzten Unterhaltung mehr für seinen Kunstfreund eingenommen, so daß er die Partei dieser Klasse nahm. Er glaubte, man könne sie auch in einem gewissen Sinne *Rigoristen* nennen. Ihre Abstraktion, ihre Reduktion auf Begriffe begründe immer etwas, führe zu etwas, und gegen die Leerheit anderer Künstler und Kunstfreunde gehalten, sei der Charakteristiker besonders schätzbar.

Der kleine, hartnäckige Philosoph aber zeigte auch hier wieder seinen Zahn und behauptete, daß ihre Einseitigkeit eben wegen ihres scheinbaren Rechtes durch Beschränkung der Kunst weit mehr schade als das Hinausstreben des Imaginanten, wobei er versicherte, daß er die Fehde gegen sie nicht aufgeben werde.

Es ist eine kuriose Sache um einen Philosophen, daß er in gewissen Dingen so nachgiebig scheint und auf andern so fest besteht. Wenn ich nur erst einmal den Schlüssel dazu habe, wo es hinaus will!

Eben finde ich, da ich in den Papieren nachsehe, daß er sie mit allerlei Unnamen verfolgt. Er nennt sie *Skelettisten, Winkler, Steife* und bemerkt in einer Note, daß ein bloß logisches Dasein, bloße Verstandsoperation in der Kunst nicht ausreiche noch aushelfe. Was er damit sagen will, darüber mag ich mir den Kopf nicht zerbrechen.

Ferner soll den Charaktermännern die schöne Leichtigkeit fehlen, ohne welche keine Kunst zu denken sei. Das will ich denn auch wohl gelten lassen.

Vierte Abteilung.

Undulisten.

Unter diesem Namen wurden diejenigen bezeichnet, die sich mit den Vorhergehenden im Gegensatz befinden, die das Weichere und Gefällige ohne Charakter und Bedeutung lieben, wodurch denn zuletzt höchstens eine gleichgültige Anmut entsteht. Sie wurden auch *Schlängler* genannt, und man erinnerte sich der Zeit, da man die Schlangenlinie zum Vorbild und Symbol der Schönheit genommen und dabei viel gewonnen zu haben glaubte. Diese Schlängelei und Weichheit bezieht sich, sowohl beim Künstler als Liebhaber, auf eine gewisse Schwäche, Schläfrigkeit und, wenn man will, auf eine gewisse kränkliche Reizbarkeit. Solche Kunstwerke machen bei denen ihr Glück, die im Bilde nur etwas mehr als nichts sehen wollen, denen eine Seifenblase, die bunt in die Luft steigt, schon allenfalls ein angenehmes Gefühl erregt. Da Kunstwerke dieser Art kaum einen Körper oder andern reellen Gehalt haben können, so bezieht sich ihr Verdienst meist auf die Behandlung und auf einen gewissen lieblichen Schein. Es fehlt ihnen Bedeutung und Kraft, und deswegen sind sie im allgemeinen willkommen, so wie die Nullität in der Gesellschaft. Denn von Rechts wegen soll eine gesellige Unterhaltung auch nur etwas mehr als nichts sein.

Sobald der Künstler, der Liebhaber einseitig sich dieser Neigung überläßt, so verklingt die Kunst wie eine ausschwirrende Saite, sie verliert sich wie ein Strom im Sand. Die Behandlung wird immer flacher und schwächer werden. Aus den Gemälden verschwinden die Farben, die Striche des Kupferstichs verwandeln sich in Punkte, und so wird alles nach und nach, zum Ergötzen der zarten Liebhaber, in Rauch aufgehen.

Wegen meiner Schwester, die, wie Sie wissen, über diesen Punkt keinen Spaß versteht und gleich verdrießlich ist, wenn man ihre duftigen Kreise stört, gingen wir im Gespräch kurz über diese Materie hinweg. Ich hätte sonst gesucht, dieser Klasse das Nebulistische aufzubürden und

meine Imaginanten davon zu befreien. Ich hoffe, meine Herren, Sie werden bei Revision dieses Prozesses vielleicht hierauf Bedacht nehmen.

Fünfte Abteilung.
Kleinkünstler.

Diese Klasse kam noch so ganz gut weg. Niemand glaubte Ursache zu haben, ihnen aufsässig zu sein, manches sprach für sie, wenig wider sie.

Wenn man auch nur den Effekt betrachtet, so sind sie gar nicht unbequem. Mit der größten Sorgfalt punktieren sie einen kleinen Raum aus, und der Liebhaber kann die Arbeit vieler Jahre in einem Kästchen verwahren. Insofern ihre Arbeit lobenswürdig ist, mag man sie wohl *Miniaturisten* nennen; fehlt es ihnen ganz und gar an Geiste, haben sie kein Gefühl fürs Ganze, wissen sie keine Einheit ins Werk zu bringen, so mag man sie *Pünktler* und *Punktierer* schelten.

Sie entfernen sich nicht von der wahren Kunst, sie sind nur im Fall der Nachahmer, sie erinnern den wahren Künstler immer daran, daß er diese Eigenschaft, welche sie abgesondert besitzen, auch zu seinen übrigen haben müsse, um völlig vollendet zu sein, um seinem Werk die höchste Ausführung zu geben.

Soeben erinnert mich der Brief meines Oheims an Sie, daß auch dort schon gut und leidlich von dieser Klasse gesprochen worden, und wir wollen daher diese friedlichen Menschen auch nicht weiter beunruhigen, sondern ihnen durchaus Kraft, Bedeutung und Einheit wünschen.

Sechste Abteilung.
Skizzisten.

Der Oheim hat sich zu dieser Klasse schon bekannt, und wir waren geneigt, nicht ganz übel von ihr zu sprechen, als er uns selbst aufmerksam machte, daß die *Entwerfer* eine ebenso gefährliche Einseitigkeit in der Kunst befördern könnten als die Helden der übrigen Rubriken. Die bildende Kunst soll durch den äußern Sinn zum Geiste nicht nur sprechen, sie soll den äußern Sinn selbst be-

friedigen; der Geist mag sich alsdann hinzugesellen und seinen Beifall nicht versagen. Der Skizzist spricht aber unmittelbar zum Geiste, besticht und entzückt dadurch jeden Unerfahrnen. Ein glücklicher Einfall, halbwege deutlich und nur gleichsam symbolisch dargestellt, eilt durch das Auge durch, regt den Geist, den Witz, die Einbildungskraft auf, und der überraschte Liebhaber sieht, was nicht dasteht. Hier ist nicht mehr von Zeichnung, von Proportion, von Formen, Charakter, Ausdruck, Zusammenstellung, Übereinstimmung, Ausführung die Rede, sondern ein Schein von allem tritt an die Stelle. Der Geist spricht zum Geiste, und das Mittel, wodurch es geschehen sollte, wird zunichte.

Verdienstvolle Skizzen großer Meister, diese bezaubernde Hieroglyphen, veranlassen meist diese Liebhaberei und führen den echten Liebhaber nach und nach an die Schwelle der gesamten Kunst, von der er, sobald er nur einen Blick vorwärts getan, nicht wieder zurückkehren wird. Der angehende Künstler aber hat mehr als der Liebhaber zu fürchten, wenn er sich im Kreise des Erfindens und Entwerfens anhaltend herumdreht; denn wenn er durch diese Pforte am raschesten in den Kunstkreis hineintritt, so kommt er dabei gerade am ersten in Gefahr, an der Schwelle haften zu bleiben.

Dies sind ohngefähr die Worte meines Oheims.

Aber ich habe die Namen der Künstler vergessen, die bei einem schönen Talent, das sehr viel versprach, sich auf dieser Seite beschränkt und die Hoffnungen, die man von ihnen gehegt hatte, nicht erfüllt haben.

Mein Onkel besaß in seiner Sammlung ein besonderes Portefeuille von Zeichnungen solcher Künstler, die es nie weiter als bis zum Skizzisten gebracht, und behauptet, daß dabei sich besonders interessante Bemerkungen machen lassen, wenn man diese mit den Skizzen großer Meister, die zugleich vollenden konnten, vergleicht.

Als man so weit gekommen war, diese sechs Klassen voneinander abgesondert eine Weile zu betrachten, so fing man an, sie wieder zusammen zu verbinden, wie sie oft

bei einzelnen Künstlern vereinigt erscheinen, und wovon ich schon im Lauf meiner Relation einiges bemerkte. So fand sich der Nachahmer manchmal mit dem Kleinkünstler zusammen, auch manchmal mit dem Charakteristiker. Der Skizziste konnte sich auf die Seite des Imaginanten, Skelettisten oder Undulisten werfen, und dieser konnte sich bequem mit dem Phantomisten verbinden.

Jede Verbindung brachte schon ein Werk höherer Art hervor als die völlige Einseitigkeit, welche sogar, wenn man sie in der Erfahrung aufsuchte, nur in seltenen Beispielen aufgefunden werden konnte.

Auf diesem Weg gelangte man zu der Betrachtung, von welcher man ausgegangen war, zurück: daß nämlich nur durch die Verbindung der sechs Eigenschaften der vollendete Künstler entstehe, sowie der echte Liebhaber alle sechs Neigungen in sich vereinigen müsse.

Die eine Hälfte des halben Dutzends nimmt es zu ernst, streng und ängstlich, die andere zu spielend, leicht und lose. Nur aus innig verbundenem Ernst und Spiel kann wahre Kunst entspringen, und wenn unsere einseitigen Künstler und Kunstliebhaber je zwei und zwei einander entgegenstehen:

der Nachahmer dem Imaginanten,
der Charakteristiker dem Undulisten,
der Kleinkünstler dem Skizzisten,

so entsteht, indem man diese Gegensätze verbindet, immer eins der drei Erfordernisse des vollkommenen Kunstwerks, wie zur Übersicht das Ganze folgendermaßen kurz dargestellt werden kann:

Ernst allein.	*Ernst und Spiel* verbunden.	*Spiel* allein.
Individuelle Neigung, Manier.	Ausbildung ins Allgemeine, Stil.	Individuelle Neigung, Manier.
Nachahmer.	Kunstwahrheit.	Phantomisten.
Charakteristiker.	Schönheit.	Undulisten.
Kleinkünstler.	Vollendung.	Skizzisten.

Hier haben Sie nun die ganze Übersicht! Mein Geschäft ist vollendet, und ich scheide abermals um so schneller von Ihnen, als ich überzeugt bin, daß ein beistimmendes oder abstimmendes Gespräch eben da anfangen muß, wo ich aufhöre. Was ich noch sonst auf dem Herzen habe, eine Konfession, die nicht gerade ins Kunstfach einschlägt, will ich nächstens besonders tun und mir dazu eigens eine Feder schneiden, indem die gegenwärtige so abgeschrieben ist, daß ich sie umkehren muß, um Ihnen ein Lebewohl zu sagen und einen Namen zu unterzeichnen, den Sie doch ja diesmal, wie immer, freundlich ansehen mögen.

Julie.

DIE PREISAUFGABE BETREFFEND

[Propyläen. Dritten Bandes zweites Stück.]

1. PREISERTEILUNG 1800

ALS die Verfasser der "Propyläen" den Vorsatz faßten, über bildende Kunst, mit welcher sie sich, mehr oder weniger, ihr Leben hindurch beschäftigt hatten, einiges öffentlich auszusprechen, waren sie sich ihrer Kräfte wohl bewußt; sie konnten hoffen, manches mitzuteilen, das den Liebhaber interessierte, den Kenner und den Künstler förderte. Weit entfernt, auf Theorie im strengern Sinne Anspruch zu machen, war ihre Absicht, Konfessionen des Künstlers und Kunstfreundes zu liefern, welche für den Augenblick wirken und dem Philosophen künftig, wenn er mit der Ästhetik mehr im reinen wäre, als Data dienen sollten, die er nach seiner Überzeugung ordnete, aus höhern Quellen ableitete und ihren Wert bestimmte.

Wir haben bisher, was Zeit und Umstände erlauben wollten, geleistet, gedenken auf diesem Wege fortzufahren und erbitten uns auch für die Zukunft den Anteil der Kunstverwandten.

Was uns bei unserm Unternehmen gleich zu Anfang am meisten besorgt machte, war die Erfahrung, daß zwischen Künstler und Künstler, Kenner und Kenner, Liebhaber und Liebhaber, nicht weniger wechselsweise unter diesen drei Klassen, unauflösliche Mißverständnisse obwalten. Man darf nur die Kunstsammlungen Roms in größerer Gesellschaft durchwandelt, man darf nur das "griechische Kaffeehaus", die römische Börse der Künstler, besucht, die Meinungen der Künstler, Ciceronen und Fremden miteinander verglichen haben, so wird man die Hoffnung aufgeben, Gesinnungen so verschiedener Menschen vereinigen zu wollen, die sich nicht leicht weder über das, was geleistet werden soll, noch über das Schätzenswerte am Geleisteten vergleichen werden. Und wie sollte das auch möglich sein, da jedermann eine Kunst voraussetzt, ohne sich genauer um ihre Forderungen zu erkundigen, sowie man im Leben den Menschen voraussetzt, ohne viel von ihm zu wissen. Im einzelnen lobt und verwirft, liebt und haßt

man und gelangt nur selten zu einer Art von Übersicht des Ganzen.

Indessen fand sich manchmal ein Anschein näherer Harmonie, besonders da, wo etwas augenblicklich entstand. Es war eine Zeit, in welcher deutsche Künstler manchmal am Abend sich versammelten, auf der Stelle sich über eine Preisaufgabe verglichen und sie sogleich ausführten. Der Moment belehrte über das im Moment Entstehende; bei diesem geistreichen Spiel schwiegen die Anforderungen, das Verdienstliche wurde erkannt und gelobt, die Unterhaltung war unparteiischer und angenehmer als jemals.

Gewiß ist dieses auch der Gang, den die Kunst in ihren glücklichen Tagen im großen nimmt. Der Künstler drückt seine Gesinnung mit dem Griffel aus, das Genie stellt eine neue Schöpfung in die Mitte, Kenner und Liebhaber unterhalten sich über das eben fertig Gewordne, das, wenn das Glück will, auf der Stufe der gegenwärtigen Kultur steht. Ein anderer gleichzeitiger Künstler betrachtet das Werk seines Rivalen, eignet sich das Wirksame daraus zu, und so wird eine Arbeit aus der andern hervorgebracht.

Alsdann wandelt die Kunst auf dem rechten Wege zum Ziel, wenn, indem darauf gearbeitet wird, daß *ein* Kunstwerk vollendet sei, zugleich sich die Aussicht öffnet, daß ein vollkommneres möglich werde.

Solche und verwandte Betrachtungen bewogen uns, jährliche Aufgaben aufzustellen und die Künstler zu deren Bearbeitung einzuladen. Hierdurch konnten wir hoffen, uns von dem Zustande der Kunst in unserm Vaterlande nach und nach unterrichtet zu sehen und, nach unsern Kräften, auf den Moment zu wirken.

Schon bei der geringen Anzahl eingesendeter Stücke im vorigen Jahr hatten wir uns mancher angenehmen Erscheinung, mancher interessanten Bekanntschaft zu erfreuen; ungleich mehr aber noch dieses Mal, indem die Zahl der Konkurrenzstücke gegen dreißig angestiegen, worunter sich Meisterwerke fanden, die uns für den Augenblick befriedigten, Arbeiten jüngerer Männer, welche uns auf die Zukunft die schönsten Aussichten geben.

Dabei war es uns besonders erfreulich, die meisten Künst-

ler, welche uns voriges Jahr mit ihrem Zutrauen beehrt, auch diesmal wiederzufinden und zu sehen, wie getreulich sie in so kurzer Zeit ihre Talente gesteigert.

Fast hätten wir uns, wir dürfen es wohl gestehen, bei diesem glücklichen Zudrange des geringen Preises geschämt, den wir anzubieten hatten; wir hätten ihn größer, wir hätten ihn vielfacher gewünscht, teils um Künstlern, welchen der erste Preis zuerkannt werden mußte, einen gewichtigern Dank abzustatten, teils um die Akzessit honorieren und die wackern Künstler, die solche verdient, gleichfalls nennen zu dürfen.

Allein wir können in unserer Beschränkung uns desto mehr beruhigen, da sowohl der Effekt überhaupt als auch die besondern Äußerungen mehrerer Künstler, welche ihren Arbeiten gefällige Briefe beigelegt, uns von der Uneigennützigkeit, von dem wahren Streben nach Kunst, nach Unterhaltung mit Kunstfreunden über dieselbe, wovon unsere deutschen Künstler belebt sind, hinlänglich überzeugen konnten.

Möge also auch künftig dieser Preis als Anlaß dienen, mehrere Strebende zu *einem* Zweck zu vereinigen; wogegen unsere Bemühung sein wird, unser Institut sowohl ihnen als dem Publikum immer nützlicher zu machen.

Schon gegenwärtig können wir es als ein schönes Resultat ansehen, daß wir vier verdiente Künstler vor ihrem Vaterlande nennen dürfen: die Herren Hartmann und Kolbe, welche voriges Jahr den Preis erhalten, die Herren Nahl und Hoffmann, welchen diesmal der erste Platz zugesprochen worden.

Ehe wir uns nun zu der Rezension der eingesandten Werke selbst wenden, haben wir noch einiges vorläufig anzuzeigen.

Was die Ordnung betrifft, in welcher wir die eingesendeten Arbeiten aufführen werden, so ist beliebt worden: von dem "Tode des Rhesus", welchen Herr Joseph Hoffmann aus Köln eingesandt, dem ein Dritteil des Preises mit zehen Dukaten zuerkannt worden, stufenweise hinunterzusteigen, dann von dem geringsten "Abschiede des Hektors" bis zu dem besten Werke der ganzen Sammlung, einer Zeichnung

des Herrn Professor Nahl aus Kassel, welchem zwei Drittteile des Preises mit zwanzig Dukaten zugesprochen worden, wieder hinaufzusteigen, so daß Anfang und Ende unserer Rezension sich als die Gipfel unserer diesjährigen Ausstellung nebeneinander zeigen mögen.

Ferner werden wir uns bei Erwähnung der einzelnen Stücke umständlichere Beschreibungen um so mehr zur Pflicht machen, als wir dieses Jahr Umrisse im kleinen von den Preisstücken, wie es vorjährig geschehen, zu liefern nicht imstande sind.

Die Schwierigkeit, eine Zeichnung, die im großen gedacht und ausgeführt ist, ins Kleine zu bringen und solche durch den Kupferstecher nur einigermaßen leidlich darstellen zu lassen, ist überhaupt schon groß genug und wird selten, auch bei hinreichender Zeit und aufgewendeten Kosten, durch ein glückliches und zweckmäßiges Resultat belohnt. In dem gegenwärtigen Falle ist der Versuch gar nicht zu unternehmen.

Herrn Hoffmanns "Rhesus", eine reiche Komposition von vielen Figuren, würde sich kaum in Querfolio deutlich machen lassen, sowie sich durch einen Umriß Herrn Nahls Verdienst zwar im allgemeinen, was die Zusammensetzung betrifft, aber nicht im einzelnen, wodurch sie sich in Form, Charakter, Reinheit und Geschmack der Ausführung auszeichnet, darstellen ließe.

2. REZENSION DER EINGEGANGENEN STÜCKE

[Verfaßt von J. H. Meyer. Mit folgendem Schlußwort Goethes:]

EIN nochmaliger allgemeiner Überblick über alle aus verschiedenen Gegenden Deutschlands eingegangene Konkurrenzstücke gewährt uns zugleich den Überblick über Geist, Kultur und Talent der Nation, wie sie im Fache der bildenden Künste im gegenwärtigen Augenblick herrschen und bestehen. Dieser Überblick ist allerdings sehr befriedigend, ja noch mehr, er ist erfreulich. Wir sagen: erfreulich; denn niemand wird ohne frohe Empfindungen bemerken, wie durchaus etwas Wackeres, Rechtliches,

Gutes, meist ein edles und zartes Gefühl auch selbst bei denen herrscht, die es in der Kunst eben noch nicht weit gebracht haben. Dieses ist ein guter Grund, aus welchem sicherlich das Schöne und der Geschmack, wenn er gepflegt wird, blühend erwachsen kann. Die gekrönten Künstler und einige andre, die ihnen nahe gekommen sind, haben sich in dem, was wir das Wissenschaftliche der Kunst nennen wollen, so brav und unterrichtet gezeigt, daß sie mit den bessern Künstlern der Nationen, welche jetzt sich des größten Ruhms anmaßen, wohl zu vergleichen sind.

In Hinsicht der Reinheit, Schönheit, des Wertes der Gedanken, der natürlichen, bündigen, anschaulichen Darstellung, der Erkenntnis des Gebiets der Kunst und ihrer Grenzen, kurz, in dem, was den echten Geist der Kunst, das wesentlich Nützliche derselben ausmacht, indem es die unendlichen Geistesfähigkeiten des Menschen bilden und veredeln hilft, darin haben sie, wir mögen es wohl behaupten, aus den oben erwähnten Ursachen mehr getan, als auch in den am lautesten gepriesenen Werken jener andern nachzuweisen ist.

Beklage sich deswegen niemand unbillig, wie so oft geschieht, über die Langsamkeit, Schwerfälligkeit und das sekundäre Wesen des deutschen Genies, damit nicht unsere jungen Künstler, vom Ruhme der Ausländer geblendet, dieselben nachzuahmen suchen. Dem bescheidenen, wenig ruhmredigen Deutschen ist der Glaube an sich selbst von jeher etwas schwer geworden, und doch kann ohne denselben nichts vollkommen wohl gedeihen.

Wollte man nur im allgemeinen in sich gehen und Vorurteile über den Zweck der Künste ablegen, welche uns noch aus frühern Zeiten her ankleben und uns wenigstens retardieren, wenn sie auch nicht völlig aufhalten können, würden die Besten, welche das Wort führen, mit uns sich vereinigen, die schädlichen Irrtümer und Schiefheiten im Geschmack des Publikums zu bekämpfen, würden endlich die Mächtigen, nicht mit neuem Aufwand die bildende Kunst begünstigen, nein, die schon vorhandenen Fonds, welche zum Besten derselben bestimmt sind, zweckmäßig

verwenden: bald müßten die Früchte davon im Großen, Bedeutenden, Allgemeinen sich zeigen, wie sie sich zur Gewährleistung, daß sie nicht ausbleiben würden, im Verhältnis unserer Bemühungen und unserer kleinen Anstalt gezeigt haben. Der allgemeine Geschmack würde sich unstreitig bald bessern, wie wir schon in den Urteilen des weimarischen Publikums, bei der jetzigen Ausstellung gegen die vorjährige, mit Vergnügen bemerkt haben. Die Liebe zur echten Kunst, welche so selten geworden, müßte sich nach und nach wieder vermehren und bald Talente, die jetzt ungenützt verborgen dahinwelken, sich glänzend entwickeln; ein neuer Tag könnte für die Kunst erwachen und sie mit ihren schönen Gaben uns erfreuen.

[3. An den Herausgeber der "Propyläen". Von Schiller.]

4. DIE NEUE PREISAUFGABE AUF 1801

Achill auf Skyros.

ACHILL ist auf Skyros, unter den Töchtern Lykomeds verborgen; Ulyß und Diomed werden abgeschickt, um ihn zu entdecken. Unter allerlei Putzwerk bringen sie auch Waffen mit, Achill erfreut sich daran, indessen die Frauen nach den gefälligen Waren greifen; es entsteht ein kriegerisch Getöse, er rüstet sich zum Kampf und ist entdeckt. Sein Verhältnis zu Deidamien, der Tochter Lykomeds, die ihn nicht entbehren will, vielleicht auch zu einem Knaben, der Frucht ihrer heimlichen Liebe, die eben jetzt zum Vorschein kommt, macht die Szene interessanter.

Wir greifen dem Künstler nicht vor und sagen nur so viel: daß dieses Sujet nur *einen* Moment hat, in welchem alle Motive zusammentreffen.

Betrachtet man es näher, so ist es dem Abschiede des Hektors sehr ähnlich; nur erscheint hier alles leidenschaftlicher, bewegter und ganz realistisch. Die Umgebungen sind reicher, bedeutender und das Ganze in diesem Sinne für die Kunst günstiger.

Wir können also hoffen, daß die Künstler, die sich dieses Jahr bemüht haben, sich auch zur Auflösung dieser Auf-

gabe gereizt fühlen werden, sowie unser Wunsch ist, daß noch mehrere dadurch angelockt werden mögen.
Jedes mythologische Werk gibt über die Fabel nähere Auskunft.

Der Kampf Achills mit den Flüssen

oder, wenn man lieber will: Achill in Gefahr, von den erzürnten Flüssen überwältigt zu werden. Wir wählten aber jenen Ausdruck, um zu bezeichnen, daß wir mehr den Helden, der ungeheuern Naturkräften widersteht, als den, der ihnen unterzuliegen fürchtet, gebildet sehen möchten.
Diese Aufgabe hat mehrere Momente, in welchen sie gefaßt werden kann. Wir ersuchen daher die Künstler, den einundzwanzigsten Gesang der Ilias ganz zu lesen. Sowie wir bei dieser Gelegenheit jedem Künstler, der mit uns in Verbindung steht oder zu treten geneigt ist, empfehlen, sich die Vossische Übersetzung des Homers anzuschaffen, sich an die Sprache derselben zu gewöhnen und diese Werke, als den Grundschatz aller Kunst, fleißig zu studieren.
Die Bedingungen sind die des vorigen Jahres. Wobei wir nur die Bitte wiederholen, daß die Konkurrenzstücke vor dem 25. August 1801, soweit als möglich postfrei, anlangen mögen.
Die Ausstellung dauert bis Michael. In der zweiten Hälfte des Oktobers werden die Stücke zurückgeschickt.
Künstler, die uns ihren Geburtsort und ihr Alter anzeigen, auch von ihrem Leben und ihren Studien einige Nachricht geben wollen, werden uns besonders verbinden.

5. FLÜCHTIGE ÜBERSICHT ÜBER DIE KUNST IN DEUTSCHLAND

EINE allgemeine Übersicht über die Kunst an verschiedenen Orten Deutschlands, wie sie uns teils durch die Konkurrenzstücke, teils durch die andern Data hat werden können, glauben wir nützlich mitzuteilen, so fragmentarisch sie auch ist. Möchten freimütige, einsichtsvolle

Einheimische jedes Orts oder Reisende, welche der Sache gewachsen sind, uns bald mit einzelnen, ausführlichen Darstellungen beschenken! Wollte man sie dem Herausgeber der "Propyläen" mitteilen, so würde derselbe schicklichen Gebrauch davon zu machen wissen.

In Stuttgart und Kassel zeigt sich die glückliche Nachwirkung dessen, was einige Fürsten zugunsten der bildenden Künste getan. Hier findet man das Studium nach der Antike und den besten Modernen an der Quelle. Stil, Form, Symbol der Darstellung, vollendete Ausführung. Die Herren Nahl und Hartmann haben uns davon durch Konkurrenzstücke schönen Beweis gegeben.

In Köln ist uns durch Herrn Joseph Hoffmann das Fortleben einer alten Schule bekannt geworden. Wir hoffen künftig mehr von den dortigen Verhältnissen sagen zu können.

In Düsseldorf zeigt sich der Einfluß eines einsichtsvollen, geschickten und tätigen Lehrers, der eine Galerie, Zeichensammlung und antike Muster die Seinigen benutzen lehrte. Man möchte sagen, daß diese Schule sich für zu viel Praktik und der Einwirkung des mechanographischen Instituts zu hüten habe.
Herr Kolbe, ein vorzügliches Mitglied derselben, wird dieses Jahr nach Paris gehen, wohin ihn unsere guten Wünsche begleiten mit der Hoffnung, daß er auch von dort her sein Verhältnis zu uns fortsetzen werde.

In Niedersachsen findet man feine Talente, nur sind sie auf dem sentimental-theatralen Wege. Wie kann es aber anders sein, wenn man Empfindung statt der Anschauung geben will und eine fremde Kunst zum Muster derjenigen macht, in welcher man arbeitet!
Sollte nicht durch kaufmännische Spekulation eine Sammlung von Gipsabdrücken, die jetzt fürtrefflicher als jemals in Rom für ein leidliches Geld zu haben sind, nach Hamburg oder Bremen geschafft werden können? Man müßte

sie zweckmäßig aufstellen und gegen ein billiges Einlaßgeld sehen lassen. Das Kapital würde sich gut verinteressieren und ein nach Norden verbanntes Kunstgenie nicht alles Lichtes entbehren.

In Berlin scheint, außer dem individuellen Verdienst bekannter Meister, der Naturalismus mit der Wirklichkeits- und Nützlichkeitsforderung zu Hause zu sein und der prosaische Zeitgeist sich am meisten zu offenbaren.
Poesie wird durch Geschichte, Charakter und Ideal durch Porträt, symbolische Behandlung durch Allegorie, Landschaft durch Aussicht, das allgemein Menschliche durchs Vaterländische verdrängt.
Vielleicht überzeugt man sich bald, daß es keine patriotische Kunst und patriotische Wissenschaft gebe. Beide gehören, wie alles Gute, der ganzen Welt an und können nur durch allgemeine, freie Wechselwirkung aller zugleich Lebenden, in steter Rücksicht auf das, was uns vom Vergangenen übrig und bekannt ist, gefördert werden.

Man macht Bibliotheken und Galerien den Vorwurf, daß sie durch ihre imposante Gegenwart, durch ein gewisses unzusammenhängendes Zudrängen auf den menschlichen Geist, der reinen Entwicklung des Talents mehr schädlich als förderlich seien.
In Dresden scheint so etwas obzuwalten. Diese feststehenden, zwischen Vollkommenheit und Unvollkommenheit meistens schwankenden Muster einer so großen Galerie, das immer wiederholte Kopieren derselben machen den Geist stillstehen und stocken, indem praktische Fähigkeiten und Einsichten vermehrt werden.
Vielleicht liefern uns die Verfasser der Pirnaischen deutschen Kunstblätter, welche von Einsicht, Unparteilichkeit und Mut schon Proben gegeben, einmal eine genaue Schilderung jenes Zustandes. Wobei nach unserm Rat der ältere Künstler, als ein ausgebildetes Individuum, mit Achtung behandelt und mit sich selbst verglichen, der jüngere aber ohne Schonung auf die höhern, allgemeinen Forderungen der Kunst hingewiesen würde.

geschickten Arbeiten bezeichnet worden, jeder Künstler die Beurteilung, welche ihn betrifft, aufsuchen kann.

[2. Verzeichnis der sämtlichen ausgestellten Kunstwerke. Von J. H. Meyer.]

[3. Beurteilung der eingesendeten Arbeiten im einzelnen. Von J. H. Meyer.]

4. *Antike Basreliefe, Achill auf Skyros vorstellend.*

1) Museo Pio-Clementino Tom. IV. Tab. XVII.
2) Winckelmann, Monumenti inediti, vor der Präfation, pag. XV.
3) Sarkophag in Petersburg, in einer kleinen Schrift: Das vermeinte Grabmal Homers. Leipzig 1794.

Das erste dieser Werke ist wohl das vorzüglichste: es enthält eine vollständige, jedoch ökonomische Darstellung, indem nur die notwendigsten Figuren auf demselben erscheinen. Achill, dem das Gewand sich zurückgeschlagen, so daß er fast ganz nackt dasteht, den Speer in der rechten Hand, tritt, indem er gegen die Linke schreitet, auf einen Helm. Ihm folgt Deidamia, die meist von hinten gesehen wird, sie hält ihn mit der rechten Hand zurück, indem sie mit der linken eine Gebärde macht, die auf Überredung deutet. Hinter ihr drei Mädchen, in verschiedenen Graden der Teilnahme. Auf der linken Seite Achills stellt sich die Amme, indem sie ihm das Kind entgegenbringt, Ulyssen, der in nachdrücklicher, Diomeden, der in drohender Stellung einhertritt, sowie dem blasenden Krieger entgegen und sucht diese ungebetenen Gäste durch einen Schleier, der auch von einem Mädchen, welches zwischen Achill und Deidamia erscheint, im Grunde gehalten wird, vom Innern der weiblichen Wohnung abzuschneiden. Beiwerke und einzelne Motive, die wir Motive der Ausführung nennen möchten, übergehen wir, da hier nur vom Hauptgedanken die Rede sein kann.

Das zweite Werk deutet auf eine ähnliche Abstammung; nur ist die Hauptgruppe verändert, und es läßt sich über den Zusammenhang des Ganzen, da die Zeichnung nach einer verdorbenen und schlecht restaurierten Arbeit gemacht worden, nichts mehr sagen.

Achill ist, wie auf dem vorigen, nach der linken Seite zu schreitend, auf einen Helm tretend und nach der rechten zurücksehend. Dieses Zurücksehen ist aber nicht wie dort motiviert (es müßte denn das Mädchen hinter ihm ursprünglich statt der Leier das Kind gehalten haben), denn Deidamia hat sich zwischen die fremden Männer und den Geliebten, dessen Knie sie umfaßt, niedergeworfen. Sie blickt rückwärts, nach Ulyssen, so daß die beiden Hauptpersonen einander nicht ansehen, welches der Gruppe, die im ganzen eine glückliche Anlage hat, ein großes Leben gäbe, sobald man nur die Veranlassung einsähe, die Achill rückwärts blicken macht.

Hier erscheint gleichfalls ein Mädchen, die einen Schleier, der auf der ganzen Frauenseite im Grunde hergeht, zwischen Ulyssen und die Liebenden ziehen will.

Ein kleiner Genius scheint sich für die Liebenden, ein anderer für Ulyssen zu interessieren.

Mehrere, nur wenig von diesem verschiedene Werke und Fragmente von dergleichen findet man in und um Rom.

Das dritte ist in einem ruhigen häuslichen Sinne gedacht. Achill strebt fort, Deidamia ist, ohne leidenschaftlichen Ausdruck, auf die Kniee gesunken. Gelassen teilnehmend steht die Amme bei ihr, ein paar Schwestern sitzen symmetrisch, hüben und drüben, die Spindel in den Händen; auch einige Stehende bezeigen ihre Teilnahme. Ulyß und Diomed halten sich aufmerksam an einer Seite, und Lykomed erscheint, wie in einen Rahm gefaßt, auf der entgegengesetzten, in der Ecke, gleichsam aus einem Fenster sehend. Die Erfindung und Zusammensetzung des Ganzen deutet auf spätere Zeiten.

Ein merkwürdiges Beispiel der Symbolik findet sich auf diesem Kunstwerke, das, wenn es gleich nicht völlig, wie es hier in der Komposition erscheint, zu loben sein möchte, doch unsere Aufmerksamkeit verdient. Die Tuba, in welche an der Seite der Helden eine subalterne Figur stößt, reicht bis an das Ohr des Achills und berührt es gleichsam. Hier wird also nicht etwa nur im allgemeinen Lärm geblasen, sondern es wird dem Auge gezeigt, daß für diesen geblasen werde, daß eigentlich nur die Wirkung auf diesen

geschickten Arbeiten bezeichnet worden, jeder Künstler die Beurteilung, welche ihn betrifft, aufsuchen kann.

[2. Verzeichnis der sämtlichen ausgestellten Kunstwerke. Von J. H. Meyer.]

[3. Beurteilung der eingesendeten Arbeiten im einzelnen. Von J. H. Meyer.]

4. *Antike Basreliefe, Achill auf Skyros vorstellend.*

1) Museo Pio-Clementino Tom. IV. Tab. XVII.
2) Winckelmann, Monumenti inediti, vor der Präfation, pag. XV.
3) Sarkophag in Petersburg, in einer kleinen Schrift: Das vermeinte Grabmal Homers. Leipzig 1794.

Das erste dieser Werke ist wohl das vorzüglichste: es enthält eine vollständige, jedoch ökonomische Darstellung, indem nur die notwendigsten Figuren auf demselben erscheinen.

Achill, dem das Gewand sich zurückgeschlagen, so daß er fast ganz nackt dasteht, den Speer in der rechten Hand, tritt, indem er gegen die Linke schreitet, auf einen Helm. Ihm folgt Deidamia, die meist von hinten gesehen wird, sie hält ihn mit der rechten Hand zurück, indem sie mit der linken eine Gebärde macht, die auf Überredung deutet. Hinter ihr drei Mädchen, in verschiedenen Graden der Teilnahme. Auf der linken Seite Achills stellt sich die Amme, indem sie ihm das Kind entgegenbringt, Ulyssen, der in nachdrücklicher, Diomeden, der in drohender Stellung einhertritt, sowie dem blasenden Krieger entgegen und sucht diese ungebetenen Gäste durch einen Schleier, der auch von einem Mädchen, welches zwischen Achill und Deidamia erscheint, im Grunde gehalten wird, vom Innern der weiblichen Wohnung abzuschneiden. Beiwerke und einzelne Motive, die wir Motive der Ausführung nennen möchten, übergehen wir, da hier nur vom Hauptgedanken die Rede sein kann.

Das zweite Werk deutet auf eine ähnliche Abstammung; nur ist die Hauptgruppe verändert, und es läßt sich über den Zusammenhang des Ganzen, da die Zeichnung nach einer verdorbenen und schlecht restaurierten Arbeit gemacht worden, nichts mehr sagen.

Achill ist, wie auf dem vorigen, nach der linken Seite zu schreitend, auf einen Helm tretend und nach der rechten zurücksehend. Dieses Zurücksehen ist aber nicht wie dort motiviert (es müßte denn das Mädchen hinter ihm ursprünglich statt der Leier das Kind gehalten haben), denn Deidamia hat sich zwischen die fremden Männer und den Geliebten, dessen Knie sie umfaßt, niedergeworfen. Sie blickt rückwärts, nach Ulyssen, so daß die beiden Hauptpersonen einander nicht ansehen, welches der Gruppe, die im ganzen eine glückliche Anlage hat, ein großes Leben gäbe, sobald man nur die Veranlassung einsähe, die Achill rückwärts blicken macht.

Hier erscheint gleichfalls ein Mädchen, die einen Schleier, der auf der ganzen Frauenseite im Grunde hergeht, zwischen Ulyssen und die Liebenden ziehen will.

Ein kleiner Genius scheint sich für die Liebenden, ein anderer für Ulyssen zu interessieren.

Mehrere, nur wenig von diesem verschiedene Werke und Fragmente von dergleichen findet man in und um Rom.

Das dritte ist in einem ruhigen häuslichen Sinne gedacht. Achill strebt fort, Deidamia ist, ohne leidenschaftlichen Ausdruck, auf die Kniee gesunken. Gelassen teilnehmend steht die Amme bei ihr, ein paar Schwestern sitzen symmetrisch, hüben und drüben, die Spindel in den Händen; auch einige Stehende bezeigen ihre Teilnahme. Ulyß und Diomed halten sich aufmerksam an einer Seite, und Lykomed erscheint, wie in einen Rahm gefaßt, auf der entgegengesetzten, in der Ecke, gleichsam aus einem Fenster sehend. Die Erfindung und Zusammensetzung des Ganzen deutet auf spätere Zeiten.

Ein merkwürdiges Beispiel der Symbolik findet sich auf diesem Kunstwerke, das, wenn es gleich nicht völlig, wie es hier in der Komposition erscheint, zu loben sein möchte, doch unsere Aufmerksamkeit verdient. Die Tuba, in welche an der Seite der Helden eine subalterne Figur stößt, reicht bis an das Ohr des Achills und berührt es gleichsam. Hier wird also nicht etwa nur im allgemeinen Lärm geblasen, sondern es wird dem Auge gezeigt, daß für diesen geblasen werde, daß eigentlich nur die Wirkung auf diesen

intentioniert sei. Eine soiche Darstellung ist denn freilich nicht natürlich und historisch, sondern künstlerisch und poetisch. Wobei jedem Denkenden nicht verborgen bleibt, daß die Bildhauerei mehr zu der symbolischen Behandlung geschickt ist als die Malerei, obgleich auch diese bei zweckmäßiger Anwendung sich von dieser Seite große Vorteile zueignen kann.

5. *Über die Motive der beiden Aufgaben überhaupt und inwiefern sie genutzt worden.*

Nachdem wir nun, was die Künstler geleistet, in Betrachtung der einzelnen Arbeiten angezeigt, so bleibt uns nun übrig, die Gegenstände von Grund aus zu entwickeln und die sämtlichen Motive in gewisser Ordnung aufzustellen.

1.

Achilles auf Skyros.

gehört zwar nicht unter die vollkommensten Gegenstände, die sich sozusagen auf der Tafel anfangen und endigen, es muß dabei allerdings etwas vorausgesetzt, es muß nachgedacht werden; aber er bietet dem Künstler eine Menge Vorteile für die Darstellung an: Bewegung und Ruhe, Leidenschaften, mannigfaltige Abwechslung von Formen und Charakteren der schönen oder edlen Gattung, endlich die Gelegenheit zum gefällig Naiven, wornach gegenwärtig ohnehin die Neigung fast aller, welche die Kunst üben oder bloß lieben, gerichtet ist. Auch fehlt es hier nicht an Schmuck zierlicher Nebenwerke.

Der Punkt, auf welchem die darzustellende Fabel eigentlich gefaßt werden sollte, stellt die Entdeckung eines vielfachen Rätsels oder Geheimnisses dar.

1) Unter einer Schar Mädchen wird ein Jüngling entdeckt.

Dieses Hauptmotiv war in allen, nur nicht in Lit. K gebraucht. Einigen Künstlern ist es gelungen, diesen Übergang vom Mädchen zum Jüngling ziemlich deutlich auszudrücken, bei andern ist diese Enthüllung zweideutiger geblieben.

Durch Herrn Hoffmanns Zeichnung, wo Achill den Gürtel, der das Gewand hält, abreißt und eine Perlschnur in dessen Haar zerspringt, sind wir auf den Gedanken geleitet worden: es könnte die sinnlich-deutliche Anschauung der Geschichte ungemein befördern, wenn der Künstler den verkleideten Achill sich so denken wollte, daß durch die lebhafte Bewegung mit den Waffen ein Heft oder Gürtel seines Gewandes dergestalt, wie zufällig, risse, daß sich dadurch ein beträchtlicher Teil seines Oberleibs entblößt zeigte und so die Entdeckung des jungen Helden nicht bloß durch die List des Ulysses mit den untergeschobenen Waffen, wobei der Zuschauer noch raten muß, sondern sinnlich überzeugend vor unsern Augen durch die Zauberkraft des Künstlers bewirkt würde. Für Unterrichtete ist es kaum nötig, noch anzumerken, daß selbst der malerischen Wirkung hieraus nicht nur keine neuen Hindernisse entstehen, sondern im Gegenteil durch Kontrast, Farbenmasse usw. ansehnliche Vorteile zuwachsen müßten.

2) Er sondert sich von ihnen, durch männliches Streben.

Die Scheidung, welche hierbei vorgeht, des schwachen Teils vom starken ist am lebhaftesten vorgestellt auf G, ingleichen auf F, doch in letztem nicht so zweckmäßig.

Hier ist wohl der Ort, eines Motivs zu gedenken, welches Herr Nahl in seiner Zeichnung gebraucht hat und der Leser aus dem Kupfer deutlich ersehen wird. Diomed hält nämlich dem Achill einen blanken Schild vor, in welchem dieser sich besieht, ohne daß jedoch der Anschauer des Kunstwerks das abgespiegelte Bild erblicken könne.

Tasso läßt einen ausgearteten Helden auf ähnliche Weise überraschen und ihn von der Spiegelfläche eines Schildes seine der Weichlichkeit hingegebene Gestalt beschämt erblicken.

Hier finden wir das gebrauchte Mittel sehr schicklich, doch aber auch mehr dem Poeten als dem Maler günstig, indem dieser mit tausend Schwierigkeiten der Darstellung zu kämpfen hat, wenn jener der Einbildungskraft gar manches nach Belieben zumutet.

In der vorliegenden Zeichnung scheint uns auch dieses Mittel keinesweges fördernd, und obgleich durch die In-

tention des Künstlers das Gesicht des Achills mit einem entzückten Erstaunen sehr glücklich begeistert worden, so bleibt doch der aufgehobene Schild dem Zuschauer ein Rätsel, um so mehr, als Diomed hinter demselben den Blasenden das Zeichen gibt und man also denken kann, er suche dadurch seine Gebärde vor dem Achill bloß zu verbergen.

Doch wäre auch das nicht und es ließe sich alles deutlich machen und glücklich darstellen, so würden wir doch nicht raten, in einem so leidenschaftlichen Momente den jungen Helden, der sich ohnehin zur Tat getrieben fühlt, in die Anschauung seiner selbst auf diesem Wege zu versenken und von der Teilnahme an der übrigen Umgebung abzuziehen.

3) Es wird offenbar, daß eine der Frauen ihn schon gekannt habe, mit ihm verbunden sei.

Dieses Motiv ist auch durchaus gebraucht, nur nicht in Lit. F.

4) Eine geheime Frucht ihrer Liebe wird offenbar.

Dieses Motiv, wie es hier ausgesprochen ist, hat niemand gebraucht. Mehr oder weniger erwachsene Kinder zeigen sich auf unsern Kompositionen, mehr oder weniger der Mutter nahe, aber schon als bekannte Glieder der Gesellschaft.

Auf dem Basrelief des Museum Pio-Clementinum wird ein kleines Kind rasch hervorgebracht. Beim Statius werfen sie es dem Großvater vor die Füße.

Wollte man die Fabel historisch behandeln, so müßte freilich Pyrrhus, als der Vater nach Troja zog, schon einiges Alter gehabt haben, allein um des echt poetischen Sinnes und Ausdruckes willen würden wir nach Anleitung gedachter Antike zu einem kleinen Kinde raten. Ein Kind, das erst zum Vorschein kommt, ist ein moralisch neugebornes Kind.

5) Es entdeckt sich die Mitwissenschaft einer alten Amme.

Der Anteil der Amme ist auf einigen unserer Zeichnungen gebraucht, doch nicht ganz, wie wir wünschten. Auf Lit. O vielleicht am besten. Auf Lit. B erscheint sie betrübt über die Entdeckung, welches innerhalb dieser Komposition

ganz zweckmäßig ist. Auf dem Petersburger Basrelief steht sie der Deidamia gar gemütlich bei. Wir würden ihr nach Anleitung des Pio-Clementinischen Basreliefs das Kind anvertrauen.

6) Dem Hausherrn werden diese Zustände bekannt.

Die Person des Lykomeds erscheint auf drei Zeichnungen, auf Lit. G, wo er durch den Lärm aus dem Palaste gelockt wird, auf Lit. B, wo er, auf dem Throne sitzend, seine Familie vor sich versammelt hat, auf Lit. A, wo das schöne Motiv gebraucht ist, daß Ulyß den Achill anfaßt, sich dessen gleichsam bemächtigt und dem erstaunten Lykomed durch eine Gebärde das Geheimnis entdeckt. Auf dem Petersburger Basrelief steht er, wie angedeutet, in einem Fenster in einer Ecke.

7) Die Absichten der listigen Griechen, es sei nun, daß man sie als Gesandten des Heers oder als verkappte Kaufleute behandle, kommen an den Tag.

Ulyß und Diomed, in Heldentracht, lauschen auf verschiedenen Zeichnungen, welches uns jedoch nicht gut deucht; denn wenn sie als Helden erscheinen, so müßte man sie, wie Statius, als griechische Gesandten annehmen, da sie denn vom König und seiner Familie gekannt sind.

Als Kaufleute lauschend, wo es auf einigen Zeichnungen recht gut tut, zum Beispiel auf E.

Tätig als Helden, oder Kaufleute, auf A, B, C, H, L, N, O. Einige Künstler haben gesucht, in die beiden Personen verschiedenen Ausdruck und Anteil zu legen, und es ist gelungen.

8) Kriegerischer blinder Lärm.

Auf einigen wird ins Horn gestoßen, auf andern Zeichnungen schlägt man die Degen zusammen, auf Lit. G ist eine simulierte feindliche Landung recht geistreich vorgestellt. Die Absicht hingegen, deutlich anzuzeigen, daß dieser kriegerische Überfall nur zum Scherze geschehe, ist in Lit. Y dem Anschauen am nächsten gebracht.

9) Die Frauen suchen im Augenblick der Entdeckung die Fremden durch Vorziehen einer Art Vorhang auszuschließen und den Achill innerhalb zu behalten.

Dieses auf zwei alten Basreliefen gebrauchte Motiv ist

unsern sämtlichen Konkurrenten entgangen. Wir halten es für sehr glücklich und sind überzeugt, daß durch geschickten Gebrauch desselben eine Darstellung an Leben, Bedeutung und Effekt auf alle Weise gewinnen müßte.

Alle diese Motive in ein Bild zu fassen, diese Entdeckungen gleichzeitig und gleichbedeutend zu machen, wäre die Aufgabe für einen tüchtigen Künstler, der, nach solchen Vorarbeiten, diesen Gegenstand nochmals zu behandeln geneigt wäre.

2.

Achill verfolgt die Trojaner, welche zu retten sich ihm zwei Flüsse entgegensetzen; dagegen stehen ihm obere Gottheiten bei.

Dieses Sujet hat mehrere Momente, und es entsteht daher das Eigene, daß man es auf entgegengesetzte Weise behandeln kann. Einmal sehr einfach, symbolisch, auf Bildhauerart. Und dann weitgreifend, malerisch, in geschichtlicher Darstellung.

Nach beiden Seiten hin haben die Konkurrenten gearbeitet, sind aber nach unserer Überzeugung vom Ziele allzuweit entfernt geblieben.

Von der einfachsten Art war schon ein Muster vorhanden: es befindet sich unter den Flaxmanischen Umrissen. Achill steht, über einem Toten, mit Schwert und Schild, zwischen den zwei Flußgöttern, die auf dem Saume der Wogen zwei Leichen gegen ihn anwälzen.

Wahrscheinlich haben mehrere der diesjährigen Konkurrenten dieses Bild gekannt, nur haben sie darin geirrt, daß sie, anstatt seinen glücklichen Gedanken noch weiter auszuarbeiten, zurückgegangen sind und die Motive vergröbert haben.

Daß Flaxman die Leichen auf dem Saume der Wellen gegen Achill losschieben läßt, ist vortrefflich und wahrhaft antik. Hier kann man nicht weiter! Welle, Flußgott und Leiche werden dadurch zur Einheit, sowohl in der Idee als in der Darstellung, und da, was das Wichtigste ist, Flußgötter und Leichen oben gehalten sind, so wird der

Kontur organisch geformt und die Welle als unorganischer Stoff wird ganz beiseite gedrängt.

Die Götter, nach ihrer höhern Natur, scheinen die Leichen bequem zu behandeln, und doch ist auch dies dem Physischen gemäß, indem der Körper im Wasser leicht wird.

Der Held steht, zum Kämpfen gerüstet, nicht kämpfend, sondern mit Entsetzen zwischen ihnen! und hier ziemt ihm das Entsetzen, da er nicht von bewaffneten kräftigen Feinden, sondern von göttlichen Wundernaturen, Leichen und einem wilden Element bestürmt wird.

Wir hätten gewünscht, daß einer unserer Freunde geradezu erklärt hätte, er gehe von der Flaxmanischen Arbeit aus, glaube, ohne den Vorwurf des Plagiats zu fürchten, das Vorzügliche dieser Erfindung beibehalten zu dürfen, und es frage sich nur, wie weit er über sein Vorbild hinausgekommen? Hier war zum Ziele noch ein großer Weg. Flaxmans Arbeit ist eine glückliche Skizze. Wie viel wäre noch an der Komposition zu rücken und zu bessern und, bei einer sorgfältigen Ausführung, an Form und Charakter usw. zu gewinnen gewesen!

Wann wird doch bei uns auch jener rechte Kunstsinn der Alten aufwachen, daß wir nicht mehr nach Originalität in der Weite und Breite suchen, sondern daß wir das unendlich Motivbare einer schon wirklich dargestellten Idee aufsuchen lernen! Wie oft bearbeiteten alte Künstler eine bekannte Darstellung und wetteiferten in gleicher oder größerer Meisterschaft mit ihrem Vorgänger!

Da wir nun ein nach unserer Überzeugung höchstes in der Anlage, obgleich in der Ausführung noch weit übertreffbares Werk obenan stellen konnten, so wollen wir nun auch die Motive beurteilen, wie sie von unsern Konkurrenten ergriffen worden sind.

Der eine, Lit. U, stellt gleichfalls den Achill zwischen Gewässer und Flußgötter, symmetrisch; allein hier spielt das Element eine viel zu große Rolle. Die Flußgötter, bis an den halben Leib im Wasser, arbeiten, die schon äußerst bewegten Wellen durch Ruder noch mehr in Bewegung zu setzen, welche Bewegung gegen die von selbst aufbrausende Woge kleinlich erscheint.

Die Komposition ist nicht zusammengefühlt, die Welle strömt für sich, die Götter arbeiten, ohne daß man die Wirkung sieht, das Handhaben der Ruder ist bloß allegorisch. Die Leiche, die aus der einen Ecke hervorkommt, wird bloß durch den Strom physisch hiehergeführt, und so zerfällt dieses Bild, das sonst so viele Vorzüge hat, vor unserm Anschauen, unserm Gefühl, unserer Imagination in viele Teile, anstatt uns in eine Einheit zu nötigen.

Ein anderer, Lit. V, hat die Flaxmanischen Motive gebraucht, aber wir möchten sagen, sie zu sehr verkörpert. Hier bekämpfen die Flußgötter auch den Achill mit Leichen, aber es sind mächtige Männer, die im Wasser stehen, Leichen tragen und sie zu schleudern drohen.

Flußgott, Wasser und Leiche, die dort so glücklich vereinigt sind, erscheinen hier getrennt. Das Wasser wirkt nicht, man sieht auch nicht recht, wohin diese starken Männer die schweren Leichen in die Luft schleudern wollen, und was hat ein Ertrunkener, man nehme es physisch oder poetisch, in der Luft zu tun?

Achill sucht hier mit Entsetzen das Land zu gewinnen und steht auf der einen Seite. Er findet sich hier noch lange nicht so im Gedränge als bei Flaxman.

Der Verfasser der Zeichnung Lit. R läßt eine ganze Masse Toter, von einer Welle aufgefaßt, gegen Achill anstürmen. Er war auf dem Weg des Rechten; wie er sich aber sonst vergriffen, zeigt die Beurteilung.

Mehr oder weniger im Handgemenge mit den Flußgöttern stellen ihn Lit. R, S, W und X dar, wobei wir kein erfreuliches Motiv gefunden haben.

Herr Hoffmann, Lit. T, hat seinen der niederländischen Schule gemäßen Weg ergriffen: er hat sich nicht mit den beiden Flüssen begnügt, sondern in poetisch-allegorischem Sinne Wellen und Gewässer in lebendige Wesen verwandelt.

Sein Bild wimmelt daher von Wassergöttern, die er auf eine geschickte Weise gegeneinander charakterisiert. Der eine reißt einen Baum aus, der andere führt einen ausgerissenen Baum als Waffe, andere sind mit Exuvien von Schaltieren versehen, andere kämpfen mit losgerissenen

Steinen. Durchaus ist das Physische mit dem Poetischen auf eine geschickte Weise vereinigt. Nur ist dabei zu erinnern, daß es den Hauptflußgöttern zu schlecht geht und daß eine Idee, obgleich mannigfaltig nuanciert, zu oft wiederholt wird.

Das Motiv, daß Achill als die Trojaner verfolgend dargestellt werde, ist nur von *einem* Konkurrenten deutlich ausgedruckt worden, und doch ist dasselbe demjenigen, der eine reiche Komposition machen will, unentbehrlich. Hätte Herr Hoffmann dasselbe ergriffen, so hätte er seinen Vordergrund durch die Fliehenden beleben, den verfolgenden Achill und die dazwischentretenden Flußgötter im Mittelgrunde darstellen und dadurch seinem Bild zweckmäßigern Reichtum und Vollständigkeit geben können.

Das Motiv, daß dem Achill die oberen Götter beistehen, ist auf verschiedenen hier eingesandten Stücken, Lit. D, R, X, jedoch auf keinem zweckmäßig angedeutet. Herrn Hoffmann allein ist es gewissermaßen geglückt. Dem von wütend andringenden Flußgöttern zu beiden Seiten eingeschlossenen Achill hat er durch eine Wolke einen Rückenhalt bereitet, der ihn mit den höhern Regionen fürs Auge zusammenknüpft. Auf dieser Wolke erscheinen Neptun und Minerva als gelassene göttliche Beistände, freilich, wenn man will, für die Nähe, in der sie sich befinden, zu klein; doch ließe sich dieser Umstand wohl aus dem Sinne, in dem das ganze Bild gedacht ist, verteidigen, wozu wir gegenwärtig weder Raum noch Beruf haben.

6. *Erteilung des Preises.*

Nachdem uns diejenigen Arbeiten, welche sich mit Achill zwischen den Flußgöttern beschäftigt, zu wenig Genüge getan, so haben wir aus Ursachen, welche vorstehende Beurteilung im einzelnen angibt, den Preis von dreißig Dukaten zwischen Herrn Nahl in Kassel und Herrn Hoffmann in Köln abermals geteilt, und es bleibt uns nunmehr nichts weiter übrig, als hier, vielleicht am schicklichsten Orte, einiges über das Fundament unserer Urteile im allgemeinen beizubringen.

Wir fühlen uns von den Foderungen, die man an ein Kunstwerk zu machen hat, durchdrungen, und es dünkt uns, daß sie in ziemlicher Klarheit und Ordnung vor unserm Geiste stehen; allein wir sind weit entfernt, eine Arbeit, sie sei nun vorzeiten entstanden oder sie entstehe in unsern Tagen, unmittelbar an jenen idealen Maßstab zu halten, jene Foderungen unbedingt an ein Werk zu machen, das unter so mancherlei Bedingungen entstanden ist, vielmehr suchen wir uns durchaus auf dem historischen Standpunkt zu befestigen. Wir bedenken die Zeit, in welcher der Künstler gelebt hat oder lebt, die Umstände, in denen er sich befand, die Periode seines Lebens, in welcher das Werk verfertigt ward, und so lernen wir das, was er geleistet, mit Billigkeit schätzen. Mag doch der Liebhaber, der Käufer gewissen gefälligen Eindrücken sein Herz oder seinen Beutel öffnen, mag doch der Künstler dasjenige nur schätzen, wonach er selber strebt, dasjenige verachten, was er hinter sich glaubt; uns hingegen ziemt es, strenger gegen uns selbst zu sein als gegen die Arbeiten, um zu einem reinen, leidenschaftslosen Urteil immer mehr zu gelangen.

[7. Tod der Lucretia, von Herrn Langer, Sohn, aus Düsseldorf. Von J. H. Meyer.]

II.

AUFGABEN FÜRS LAUFENDE JAHR

8.

WIR wenden uns nunmehr zu den neuen Aufgaben, und zwar zu der ersten, der *Befreiung der Andromeda durch Perseus*. Dieser Gegenstand, wenn keine Mißgriffe in der Wahl des Moments geschehen, bietet für die Darstellung ungemeine Vorteile, indem er sich ins Enge ziehen und plastisch-symbolisch behandeln läßt von einem Künstler, der eine ganz obligate Komposition zu liefern und mit dem Wert weniger Figuren auszulangen sich getraut, dagegen aber auch wieder in großer Breite malerisch

und historisch, mit poetisch-allegorischem Schmuck, dargestellt werden kann.

Wir ersuchen die Künstler, welche dieses Werk zu unternehmen geneigt sind, ehe sie an die Arbeit gehen, die Motive genau zu entwickeln, wie wir es oben von den vorjährigen Aufgaben getan haben; denn es wird uns besonders freuen, wenn wir künftig bei Beurteilung der eingesandten Werke nichts von dem Unsrigen hinzuzutun haben, vielmehr in diesem Stücke alles geleistet finden.

9.

Da nun aber nach unserer Überzeugung, die wir wohl mit sehr vielen Kunstfreunden teilen, von der Wahl des Gegenstandes vorzüglich das Glück eines Kunstwerkes abhängt, so haben wir uns vorgesetzt, auch hierin den Geist unserer werten Konkurrenten zu prüfen. Wir lassen daher bei der zweiten Aufgabe *den Gegenstand völlig frei* und wünschten nur, daß er lieber aus der Fabel als aus der Geschichte genommen sein möchte. Was wir im ersten und zweiten Stück der "Propyläen" über die Wahl der Gegenstände angedeutet, kann hierbei einigermaßen zum Leitfaden dienen. Die Hauptmomente, worauf es eigentlich ankommt, werden bei künftiger Beurteilung vollständiger auseinanderzusetzen sein. Wobei wir eine glücklich getroffene Wahl gehörig in Anschlag bringen werden.

Diejenigen Gegenstände, welche in älteren oder neuern Zeiten bereits bearbeitet worden sind, schließen wir zwar nicht aus, nur dürfen die einkommenden Darstellungen mit keiner der schon vorhandenen in allzu naher Verwandtschaft stehen.

Im übrigen erklären wir, daß ein glücklich neu gefundener Gegenstand, der sonst noch wenig oder nie bearbeitet worden und sich doch zur bildlichen Darstellung vorzüglich eignet, dem Künstler zu besonderm Verdienst angerechnet werden soll. Es ist zwar, wir geben es gerne zu, schwer, dergleichen zu finden, doch für denkende und ernstlich forschende Künstler keinesweges unmöglich. So wie uns Herr Nahl (der noch außer seinem Preisstück mit andern Werken unsere Ausstellung zu schmücken die

Gefälligkeit hatte), indem er einen jungen Tiresias, der über den Anblick der badenden Minerva erblindet, einsandte, aufs angenehmste überrascht hat.

Noch ist dieser Gegenstand, soviel wir wissen, von keinem vorzüglichen Meister behandelt worden und ist dennoch einer der vollkommensten, besonders für die Malerei. Er enthält das eigenste Streben und das letzte Ziel der Kunst, indem sie das höchste Lob, die Verherrlichung der Schönheit, in anschaulicher Wirkung darzustellen unternimmt. Hier sind der Kunst gar keine Grenzen gesetzt; sie macht nur an sich selbst unendliche Anfoderungen, und ist auch wieder durch den Gegenstand ins unendliche begünstigt.

10.

Indem wir nun auf diese Weise jedem Künstler überlassen, dasjenige zu bearbeiten, was seiner Natur am angemessensten ist und wovon er sich den meisten Erfolg verspricht, so bieten wir ihm bei unserer Anstalt noch eine andere Bequemlichkeit an, indem wir uns geneigt erklären, auch Kunstwerke aufzustellen, welche zu keiner unserer beiden Aufgaben zu konkurrieren geeignet sind. Hievon können besonders Landschaftsmaler Gebrauch machen, nicht weniger Bildhauer, welche Abgüsse von Basreliefen und Porträten einzusenden geneigt wären. Unser vorjähriges Verzeichnis beweist, daß damit schon der Anfang gemacht worden.

11.

Wir können hierzu um so mehr auffodern, als unser Lokal, das in zwei Zimmern im Schauspielhause besteht, eine vorteilhafte Gelegenheit anbietet; selbst der Termin unserer Ausstellung, den wir bis nach Michaelis verlängern, ist für Fremde bequem, um nebst den Einheimischen an dieser Anstalt teilnehmen zu können. Sowie sich schon dieses Jahr mancher auf die Leipziger Messe und in den akademischen Ferien Reisender dabei eingefunden.

Da wir nun ferner in manchem Betracht für dienlich erachtet, auf die Entree eine kleine Abgabe zu legen und

ein Abonnement für diejenigen zu errichten, welche die Ausstellung öfters zu besuchen geneigt waren, so haben wir dadurch nicht allein einer bessern Sozietät Gelegenheit gegeben, sich über Gegenstände der Kunst bequem und angenehm zu unterhalten, sondern wir sind auch durch die daher entsprungene Einnahme in den Stand gesetzt worden, den Preis auf das nächste Jahr zu verdoppeln, welcher also nunmehr auf *sechzig Dukaten* erhöhet worden.

Wobei wir unsere Konkurrenten nochmals ersuchen, ihre Arbeiten vor *Ende des Augusts* einzusenden, indem der mechanische Teil einer solchen Ausstellung, als die Sicherung der Zeichnungen durch Rahmen und Glas, das Verteilen derselben in den gegebenen Raum, immer einige Zeit und eine gewisse Sorgfalt erfodert, wobei zu spät eingesendete Stücke manche Unbequemlichkeit verursachen.

12.

Ferner können wir nicht unbemerkt lassen, daß verschiedene Zeichnungen des vergangenen Jahrs akquiriert und zugleich mit den neuern wieder aufgestellt worden, welches künftig noch ferner geschehen kann, um ein wachsendes Interesse zu erregen und zur Vergleichung, worauf hier alles ankommt, immer mehr Anlaß zu geben.

13.

Da die Namen der konkurrierenden Künstler, aus mehrern Ursachen, kein Geheimnis bleiben können, so würde es bei unsern künftigen Beurteilungen vielleicht nicht unschicklich sein und im Publikum eine lebhaftere Teilnahme erregen, wenn wir diejenigen, welche auch den Preis nicht gewonnen, durchaus nennen dürften.

Für die Zukunft ersuchen wir daher sämtliche Herrn Konkurrenten, uns in den Briefen, welche sie ihren Arbeiten beizulegen pflegen, zu einer solchen Bekanntmachung ihrer Namen, insofern sie solche nicht ungern sehen, zu autorisieren.

Künstler, welche schon gebildet sind, haben dabei so wenig

als Anfänger und Liebhaber zu riskieren; denn sie sind ohnehin vom Publikum schon gekannt, und diesen kommt folgende Betrachtung zustatten. Wie mancher junger Dichter wagt seinen Namen in Journalen und Almanachen: warum sollte ein junger Zeichner nicht auch den seinigen bei einem Institute wagen, das sich zum Gesetz gemacht hat, mit so redlichem Ernst als billiger Schonung zu wirken, und dessen Vorsteher sich immer noch das Recht vorbehalten, einen oder den andern Namen bei eintretender Bedenklichkeit zu verschweigen?

14.

Die Notwendigkeit, zu unsern Beurteilungen auch Umrisse zu liefern, ist so anerkannt, daß wir uns derselben freilich nicht entziehen können. Indessen bürden wir uns bei unserer Lage eine zu große Obliegenheit auf, wenn wir bedeutende Zeichnungen ins Kleine zu bringen und auf diese Weise dem Kupferstecher vorzuarbeiten fortfahren.

Möchten künftighin diejenigen, welche uns mit Beiträgen beehren, kleine Umrisse derselben nach Maßgabe derer, welche wir diesmal geben, beilegen, so könnte manches Gute daraus entstehen.

Der Kupferstecher würde nach einer Zeichnung des Verfassers und also doch unmittelbarer arbeiten, als gegenwärtig geschieht, so daß der Charakter derselben vielleicht genauer ausgedruckt würde. Wir könnten nicht allein die Zeichnungen, welche den Preis erhalten, sondern auch wohl mehrere in Kupfer geben, um dadurch immer mehr Leben und Anteil zu erwecken.

Wir würden diese kleinen Umrisse als Eigentum des Instituts ansehen und solche bei dem nächsten Male mit aufstellen, und so die Anstalt immer lehrreicher machen, welches zuletzt doch alles zum Vorteil des Künstlers gereichen muß.

15.

So kann denn auch, daß wir noch schließlich dieses Umstandes gedenken, mancher Künstler wünschen, daß seine Arbeit, nach der Ausstellung, hier am Ort einem Liebhaber

überlassen werde, teils um von seinen Bemühungen einigen Genuß zu haben, teils um Kosten und Gefahr der Rücksendung nicht zu übernehmen.

Wir können gegenwärtig, da Herr Legationsrat Bertuch die rühmliche Anstalt, welche dem einheimischen Kunst- und Gewerbfleiß eigentlich gewidmet war, dergestalt erweitert hat, daß sie auch den Auswärtigen zustatten kommen wird, den Künstlern einen Weg zum Verkauf ihrer eingeschickten Zeichnungen, Gemälde und Skulpturen anzeigen.

Man darf nur bei Einsendung des Konkurrenzstücks einen versiegelten Zettel mit Adresse an das *Fürstlich Sächsische privilegierte Landes-Industrie-Comptoir* zu Weimar beilegen, worin der *Name* und der *genaueste Preis* der Arbeit verzeichnet ist.

Mit diesem Zettel wird das Stück nach aufgehobener Ausstellung an gedachtes Comptoir ausgeliefert, welches die Kommission *ohne weitere Unkosten* übernimmt, dem Künstler den erfolgten Verkauf mit Übermachung des Betrags ohne Abzug meldet. Die Stücke können jedoch von dem Künstler zu jeder Stunde gegen Einsendung des ersten Scheins zurückgefordert werden. Dabei behalten wir uns vor, zu bestimmen, was wir ungefähr für verkäuflich halten oder nicht, um keine vergebliche Hoffnung zu erregen. Im übrigen bleibt alles bei der bisherigen Einrichtung, und die Pakete werden an Unterzeichneten eingesandt.

Und so hätten wir denn dieser Verbindlichkeit, die wir uns gegen Künstler und Publikum auferlegt, zum drittenmal nach unserm besten Vermögen, insofern es Zeit und Umstände erlauben wollten, Genüge geleistet. Wir schließen mit dem Wunsche, daß diese kleine Anstalt sich immer mehr ausbreiten möge.

Haben wir uns durch unser redliches Bemühen Widersacher aufgeregt, so ist das ein unvermeidliches Schicksal jedes neuen Unternehmens, und wir können uns, bis sich alles mehr aufklärt, indessen manches wackren Freundes und Teilnehmers erfreuen. Möchten doch alle nach dem

Zwecke hinsehen, der von mancher Seite her erreicht werden kann! Der Kunst nach innen Ernst und Würde, nach außen Ehre und Vorteil zu erhalten und zu verschaffen, darauf dringen wir, und sollte nicht jeder Künstler und Kenner und Liebhaber dazu mitwirken wollen? Mag man doch in einzelnen Meinungen voneinander abweichen, ja, mag man in Absicht auf Maximen, von denen man ausgeht, einander völlig entgegenstehen, man arbeitet dennoch in *einem* Kreise und wohl gar nach *einem* Punkt. Mag der eine sich mehr gegen das Natürliche, der andere mehr gegen das Ideale neigen, bedenke man doch, daß Natur und Ideal nicht miteinander im Streit liegen, daß sie vielmehr beide in der großen lebendigen Einheit innig verbunden sind, nach der wir so wunderbar streben, indem wir sie vielleicht schon besitzen!

Weimar, den 1. Januar 1802.

Im Namen der vereinigten Kunstfreunde
J. W. v. Goethe.

WEIMARISCHE KUNSTAUSSTELLUNG VOM JAHRE 1802 UND PREISAUFGABEN FÜR DAS JAHR 1803

[Extrabeilage zum ersten Quartal der Allgemeinen Literatur-Zeitung 1803.]

I.

KUNSTAUSSTELLUNG VON 1802

1. *Vorerinnerung.*

DURCH die Teilnahme des Publikums an unserer Kunstausstellung fanden wir uns in den Stand gesetzt, den Preis fürs vergangene Jahr aufs Doppelte zu erhöhen und dadurch den Künstlern für ihre Bemühungen eine etwas anständigere Summe anzubieten. Wir schlugen nur einen Gegenstand, Perseus und Andromeda, vor, erwarteten, daß denkende Künstler selbstgewählte Sujets ausführen würden, und ersuchten die Landschaftsmaler, sich gleichfalls anzuschließen; deren Arbeiten auch jedem Freunde der Kunst willkommen gewesen sind.

Wenn Künstler vom besten Willen durch zufällige Hindernisse abgehalten worden, diesmal zu konkurrieren, und also die Ausstellung überhaupt minder zahlreich ausgefallen, als man erwartet haben möchte, so ist doch der Gehalt der eingesendeten Stücke befriedigend genug gewesen, wie wir durch ausführliche Anzeige und Beurteilung vor dem größern Publikum auszuführen gedenken.

[2. Verzeichnis der sämtlichen ausgestellten Kunstwerke. Von J. H. Meyer.]

[3. Beurteilung der eingesendeten Arbeiten im einzelnen. Von J. H. Meyer.]

II.

PREISAUFGABE AUF 1803

ULYSS, der den Zyklopen hinterlistig durch Wein besänftigt, sei die erste Aufgabe für den Künstler, der sich mit menschlichen Gestalten beschäftigt; die Küste

der Zyklopen nach Homerischen Anlässen die andere für den Landschaftsmaler.

Da wir uns wieder zu Homerischen Gegenständen gewendet, finden wir nötig, hierüber einiges zu äußern.

Ohne Zweifel waren die ältesten plastischen Künstler in einer vorteilhaften Lage, da sie, näher an den ältern Sagen, zugleich mit den Dichtern aus *einer* Quelle schöpfen konnten. In einer Zeit, wo Sagen entstehen, wirken große Naturkräfte, und der frische menschliche Geist arbeitet sie gewaltig aus. Steigt nach und nach die Kultur, und der Künstler ergreift unmittelbar diesen Schatz, so kann er ihn nach den Erfordernissen seiner Kunst am eigentümlichsten ausbilden. Der plastische Künstler hält sich zunächst an die physische Erscheinung, der Dichter läßt in seinen Werken auch das Unsichtbare, Geist, Gefühl, Sitten und Phantasie, doch immer auch nach seiner Weise gestaltet, auftreten.

Empfängt nun späterhin der bildende Künstler seinen Stoff vom Dichter oder vom Geschichtschreiber, so findet er sich in beiden Fällen verkürzt; denn in jenem Falle ist es schwer, die reine Sage aus der poetischen Bearbeitung wiederherzustellen, und in diesem, schwer zu beurteilen, ob man statt einer einfachen plastischen Tat eine zusammengesetzte Begebenheit wähle, welche eigentlich nicht gebildet werden kann.

Wollte hierüber uns ein gründlicher Altertumsforscher historisch belehren und zeigen, wie die Künste in frühern Jahrhunderten voneinander unabhängig gewirkt, wie jede sich sowohl in Geist als Technik besonders gegründet und ausgebildet, so würde aus einer solchen allgemeinen Überzeugung viel Gutes für den Erklärer und den Nacheifrer des alten Kunstwerks jeder Art entspringen.

Wenn nun aber auch diese Behauptung von jenen Zeiten gelten mag, so finden sich doch unsere Künstler, die sich über das gemeine Wirkliche erheben wollen, in einem andern Falle: sie bedürfen des Dichters, um sich in die Zeiten der reinen, hochkräftigen Natur hinzuempfinden, sie kehren erst an seiner Hand zu der Einfalt zurück, ohne welche die wahre Kunst nicht bestehen kann. Er

versetzt sie erst durch seine magische Gewalt in den Zustand, der zugleich natürlich und künstlich, zugleich sinnlich und geistig ist.

Kann nun also der neuere bildende Künstler des Dichters als Mittelmannes nicht wohl entbehren, so wird doch immer am rätlichsten bleiben, sich an den ältesten zu halten, der wahrscheinlich unmittelbar aus der Sage geschöpft, bei dem sie zwar schon dichterisch ausgebildet, aber noch nicht durch spätere Denkweisen umgebildet oder gar mit fremden Zieraten entstellt worden.

In diesem Sinne wünschen wir, daß die Künstler, die zu unserer Anstalt einiges Zutrauen hegen, sich dem Homer aufs neue ergeben! welches wir mit so mehr Zuversicht tun dürfen, als sich die Deutschen einer durch die so ernste, anhaltende und glückliche Arbeit unsers vortrefflichen Voß immer höher gesteigerten Übersetzung vor andern Nationen rühmen können.

Übrigens wird der Künstler, der sich mannigfaltig auszubilden gedenkt, sehr wohl tun, die prägnanten Momente der griechischen Tragödie und der Mythologie, wie sie uns auch überliefert wird, bezüglich auf bildende Kunst aufzusuchen, und alles, was von diesem Bestreben zeugt, wird uns willkommen sein.

Was die Einrichtung überhaupt betrifft, bleibt alles, wie es am Schlusse des vorjährigen Programmes weitläuftig angezeigt worden. Wie denn auch für dieses Jahr abermals sechzig Dukaten ausgesetzt sind.

Wir wünschen lebhafte Bewerbung und gedenken indes bei Freunden der Kunst durch die Lebensbeschreibung des Benvenuto Cellini, von ihm selbst verfaßt, nunmehr vollständig übersetzt und mit einem Anhange begleitet, nicht weniger durch manches bezüglich auf Kunstgeschichte des siebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, unser Andenken zu unterhalten.

Weimar, den 1. Januar 1803.

Im Namen der vereinigten Kunstfreunde
J. W. v. Goethe.

WEIMARISCHE KUNSTAUSSTELLUNG VOM JAHRE 1803 UND PREISAUFGABE FÜR DAS JAHR 1804

POLYGNOTS GEMÄLDE IN DER LESCHE ZU DELPHI

[Extrabeilage zum ersten Quartal der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung 1804.]

I.

KUNSTAUSSTELLUNG VON 1803

1. *Vorerinnerung.*

VON dem Triebe deutscher Künstler, sich in die Region der Poesie zu erheben und zugleich das Altertümliche wieder aufzufassen, legte diesmal die Weimarische Ausstellung ein unzweideutiges Zeugnis ab; denn nicht nur ward jene bedenkliche Aufgabe, welche den Odysseus beim Zyklopen vorstellen sollte, mit vierzehn konkurrierenden Stücken geehrt, sondern auch unaufgefordert sendeten uns denkende Künstler eine Wiederbelebung alter verlorner Kunstwerke nach überbliebenen Beschreibungen. Wir werden auf die gewohnte Weise erst von dem Gegenwärtigen Rechenschaft geben, dann auf das Vergangene zurückblicken und sodann unsere Wünsche für die Zukunft eröffnen.

[2. Verzeichnis der sämtlichen ausgestellten Kunstwerke. Von J. H. Meyer. Darin, in der Abteilung: "Poetische und historische Gegenstände":]

Nr. 15. Polygnots Gemälde in der Lesche zu Delphi, restauriert von Riepenhausen. Bleistiftumrisse, auf weiß Papier. Zwölf Blätter.

[3. Beurteilung der eingesendeten Arbeiten im einzelnen. Von J. H. Meyer. Es heißt hier über die Arbeit der Brüder Riepenhausen:]

Nr. 15. Ein Teil der Gemälde Polygnots in der Lesche zu Delphi, von den Gebrüdern Riepenhausen in Göttingen. Es war ein glücklicher Gedanke der Künstler, diese so lange untergegangenen Gemälde nach des Pausanias Beschrei-

bung wiederherzustellen, welches in sehr saubern Bleistiftumrissen, auf weiß Papier, geschehen. Da wir nachher auf diesen für bildende Kunst und Altertum so wichtigen Gegenstand nochmals zurückkommen werden, so stellen wir hier nur wenige Bemerkungen, welche die künstlerische Ausführung betreffen, auf.

Nicht immer ist die Zeichnung der Figuren untadelhaft, aber der Geschmack, in welchem sie gehalten sind, durchaus zu loben, wie auch der gutgeratne Ausdruck mancher Köpfe. In einigen schienen uns die Augen zu aufgerissen und zu rollend. Auch bemerkt man Profile, an welchen sich die Stirne von der Nasenlinie zurückzieht, anstatt vorzutreten. Dem Charakter der Gestalten überhaupt wäre mehr Verschiedenheit und kräftigere Andeutung zu wünschen, daß der Greis mehr als Greis, das Kind kindlicher, Herren und Knechte merklicher unterschieden dargestellt wären. Die Falten sind meist gut geworfen, nur die klein gefalteten Gewänder, wie zum Beispiel an einem der Knechte, welche das Maultier befrachten, würden wir dem Künstler abraten. Freilich ist es wahr, man findet dergleichen nicht selten auf antiken Vasengemälden. Allein wenn schon diese als sehr schätzbar anerkannt werden, so sind sie doch nicht in allen Stücken nachahmungswert.

[Es folgt die Beurteilung der übrigen Kunstwerke.]

POLYGNOTS GEMÄLDE IN DER LESCHE ZU DELPHI

An diesem Versammlungsorte, einem Portikus, den man um einen länglich-viereckten Hof herum gezogen und nach innenzu offen denken kann, fanden sich, noch zu Pausanias Zeiten wohl erhalten, einige Werke Polygnots.

Das an der rechten Seite befindliche Gemälde bestand aus zwei Abteilungen, wovon die eine der *Eroberung Trojas*, die andere nach unserer Überzeugung der *Verherrlichung Helenas* gewidmet war.

Die Bildung der Gruppen aus einzelnen Figuren, ihre Zusammenstellung unter sich sowie die Nachbarschaft

Gemälde auf de

A n chi a l o s L a o m e d o n S i n o n

Agenor
Eresos Axion Priamos

XV.

F r a u u. K i n d B e ck e n L a o d i k e

XIII.

A l t a r K i n d A s t y n o o s E l a s s o s N e o p t o l e m o s

XII.

Pferdekop

M a u l t ie r K n e i ch t e K r i n o n A n r e y n o r A E n u l e y u m k o a ch s o s G r a n o G Th e a n o G e b ä u d e

XVI.

Koroibos Leokritos
Pelis
Admetos Eioneus

XIV.

M e n e l a o s A g a m e m n o n K a s s a n d r a A j a s

XI.

O d y s s e u s A k a m a s P o l y p oi t e s M a u e r n

X.

Eroberung von Troja.

echten Seite der Lesche

M P K
e ei l
t s e
i i o
o s d
ch i
e k
e

VIII.

K A X E L M H
r r e u y e e
e i n r k g l
u s o y o e e
s t d a m s n
a o i l e o
m k o d s
a e s e
ch s
e

VII. IV.

A A St P
K m l r o
n ph pho l
a i i phi
b a o i t
e l s o e
o s s s

II.

N P M A D Ai P H E E D I B
e o e n e th a e l u i phr
s l d d m r n l e r o i i
t y e r o a th e k y m s s
o x s o ph a n t b e e
r e i m o n l a r a d i
n k a ch i a t e s
a a s e s
t e

X. VI. V. III.

Sol- Ph Ma-
daten. r trosen.
o
n I
E t th
ch i ai
oi s m
a e
x n
e
s

I.

Verherrlichung der Helena.

beider Vorstellungen kann unsere erste Tafel vergegenwärtigen.

Pausanias beschreibt das Ganze von der Rechten zur Linken, so wie die Gruppen dem Hereintretenden und an dem Bilde Hergehenden vor die Augen kamen, in welcher Ordnung sie auch nun von uns mit Nummern bezeichnet worden, obgleich eine andere Betrachtungsweise, die wir in der Folge darlegen werden, stattfinden möchte.

Zur Linken sah man ein einzelnes großes Bild, den *Besuch des Odysseus in der Unterwelt* vorstellend.

Wir nehmen an, daß Pausanias nach Beschreibung der beiden oben gemeldeten Bilder auf der rechten Seite wieder zum Eingange zurückgekehrt sei, sich auf die linke Seite des Gebäudes gewendet und das daselbst befindliche Gemälde von der Linken zur Rechten beschrieben habe, wie es denn auch auf unserer zweiten Tafel vorgestellt ist.

Wir ersuchen unsere Leser, sich zuerst mit dieser unserer Darstellung sowie mit der Beschreibung des Pausanias, die wir im Auszuge liefern, bekannt zu machen, ehe sie zu unsern Mutmaßungen übergehen, wodurch wir den Sinn dieser Kunstwerke anzudeuten gedenken.

Dabei werden sie durchaus im Auge behalten, daß die Gruppen keineswegs perspektivisch, sondern nach Art damaliger Kunst neben-, über- und untereinander, jedoch nicht ohne Weisheit und Absicht, gestellt gewesen.

EROBERUNG VON TROJA

X.

EPEIOS, nackend vorgestellt, wirft die Mauern von Troja nieder. Das berühmte hölzerne Pferd ragt mit seinem Haupte über dieselben hervor.

Polypoites, Sohn des Peirithoos, hat das Haupt mit einer Art von Binde umwunden. Akamas, Sohn des Theseus, ist neben ihm. Odysseus steht in seinem Harnisch.

XI.

Ajas, Sohn des Oileus, hält sein Schild und naht sich dem Altar, als im Schwur begriffen, daß er Kassandren wider Willen der Göttin entführen wolle.

Kassandra sitzt auf der Erde vor der Statue der Pallas; sie hält das Bild umfaßt, welches sie von dem Fußgestelle hob, als Ajas sie, die Schutzflehende, wegriß.
Die zwei Söhne des Atreus sind auch gehelmt, und überdies hat Menelaos den Schild, worauf man jenen Drachen sieht, der bei dem Opfer zu Aulis als ein Wunderzeichen erschien. Die Atreiden scheinen den Ajas abhälten zu wollen.

XII.

Gegen jenem Pferd über verscheidet Elassos unter den Streichen des Neoptolemos; er ist sterbend vorgestellt. Astynoos kniet, nach ihm haut Neoptolemos. Dieser ist der einzige auf dem Bilde, der die Trojaner noch verfolgt.
Ferner ist ein Altar gemalt, wohin sich ein furchtsames Kind flüchtet. Auf dem Altar liegt ein Harnisch, wie man sie vor alters trug, aus einem Vorder- und Hinterteil zusammengesetzt und durch Spangen befestigt.

XIII.

Laodike steht jenseit des Altares; sie befindet sich nicht unter der Zahl der Gefangenen. Neben ihr ein kupfernes Becken auf einem steinernen Fußgestell.
Medusa, eine Tochter Priamos, liegt an dem Boden und umfaßt es mit beiden Armen.
Daneben seht ihr eine alte Frau mit geschorenem Kopf, ein Kind auf ihren Knieen haltend, welches furchtsam seine Augen mit den Händen bedeckt.

XIV.

Der Maler hat nachher tote Körper vorgestellt. Der erste, den man erblickt, ist Pelis, ausgezogen und auf dem Rücken liegend. Unter ihm liegen Eioneus und Admetos, welche noch geharnischt sind; höher seht ihr andere. Leokritos, Sohn des Polydamas, liegt unter dem Becken.
Über Eioneus und Admetos sieht man den Körper des Koroibos, der um Kassandra freite.

XV.

Über ihm bemerkt man die Körper des Priamos, Axion und Agenor.
Ferner seht ihr Sinon, den Gefährten des Odysseus, und Anchialos, welche die Leiche des Laomedon wegtragen.

XVI.

Vor der Wohnung des Antenor zeigt sich eine Leopardenhaut als ein Schutzzeichen, daß die Griechen dieses Haus zu verschonen haben.
Theano wird auch mit ihren beiden Söhnen, Glaukos und Eurymachos, vorgestellt. Der erste sitzt auf einem Harnisch von der alten Art, der zweite auf einem Stein. Neben diesem sieht man Antenor mit Krino, seiner Tochter, welche ein Kind in den Armen hält.
Der Maler hat allen diesen Figuren solche Mienen und Gebärden gegeben, wie man sie von Personen erwartet, welche von Schmerz gebeugt sind.
An der Seite sieht man Diener, die einen Esel mit Körben beladen und sie mit Vorräten anfüllen. Ein Kind sitzt auf dem Tiere.

VERHERRLICHUNG DER HELENA

I.

HIER wird alles für Menelaos Rückkehr bereitet. Man sieht ein Schiff; die Bootsleute sind untermischt Männer und Kinder.
In der Mitte steht Phrontis, der Steuermann, die Fährstangen bereit haltend.
Unter ihm bringt Ithaimenes ein Kleid, und Echoiax steigt mit einem ehernen Wassergefäß die Schiffstreppe hinab.

II.

Auf dem Lande, nicht weit vom Schiffe, sind Polites, Strophios und Alphios beschäftigt, das Gezelt des Menelaos abzubrechen.

Amphialos bricht ein anderes ab.
Zu den Füßen des Amphialos sitzt ein Kind ohne Namensbeischrift.
Phrontis ist der einzige, der einen Bart hat.

III.

Dann steht Briseis, etwas höher Diomede und Iphis zunächst, beide, als wenn sie die Schönheit Helenens bewunderten.
Helena sitzt; bei ihr steht ein junger Mann, wahrscheinlich Eurybates, der Herold des Odysseus. Zwar unbärtig.
Helena hat ihre zwei Frauen neben sich, Panthalis und Elektra; die erste steht bei ihr, die andere bindet ihr die Schuhe.

IV.

Über ihr sitzt ein Mann, in Purpur gekleidet, sehr traurig; es ist Helenos, der Sohn des Priamos. Neben ihm steht Meges mit verwundetem Arm, neben diesem Lykomedes, am Gelenke der Hand, am Kopfe und an der Ferse verwundet. Auch Euryalos hat zwei Wunden, eine am Kopfe, eine am Handgelenke.
Alle diese Figuren befinden sich über der Helena.

V.

Neben ihr sieht man Aithra, die Mutter des Theseus, mit geschornem Haupte als Zeichen der Knechtschaft, und Demophon, den Sohn des Theseus, in nachdenklicher Stellung. Wahrscheinlich überlegt er, wie er Aithra in Freiheit setzen will. Er hatte den Agamemnon darum gebeten, der es ohne Beistimmung der Helena nicht gewähren wollte. Vermutlich steht Eurybates bei Helena, diesen Auftrag auszurichten.

VI.

Auf derselben Linie sieht man gefangene, höchst betrübte Trojanerinnen. Andromache, ihren Sohn am Busen, auch Medesikaste, eine natürliche Tochter des Priamos, an

Imbrios verheiratet. Diese beiden Fürstinnen sind verschleiert.
Darauf folgt Polyxena, ihr Haar hinten aufgeknüpft, nach Art junger Personen.

IX.

Nestor steht zunächst; er hat einen Hut auf dem Kopf und eine Pike in der Hand. Sein Pferd ist bei ihm, das sich auf dem Ufer wälzen möchte.
Man erkennt das Ufer an kleinen Kieseln um das Pferd her; sonst bemerkt man nichts, was die Nachbarschaft des Meers bezeichnete.

VII.

Über jenen Frauen, die sich zwischen Nestor und Aithra befinden, sieht man vier andere Gefangene: Klymene, Kreusa, Aristomache und Xenodike.

VIII.

Über ihnen befinden sich abermals vier Gefangene, auf einem Bette: Deinome, Metioche, Peisis und Kleodike.

BESUCH DES ODYSSEUS IN DER UNTERWELT

HIER sieht man den Acheron, schilficht, und Schatten von Fischen im Wasser. In einem Schiffe ist der greise Fährmann mit den Rudern abgebildet.
Die im Fahrzeug Sitzenden sind keine berühmten Personen: Tellis, ein reifender Knabe, und Kleoboia, noch Jungfrau. Diese hält ein Kästchen auf den Knieen, wie man sie der Demeter zu widmen pflegt.
Unter Charons Nachen wird ein vatermördrischer Sohn von seinem eigenen Vater erdrosselt.
Zunächst wird ein Tempelräuber gestraft. Das Weib, dem er überliefert ist, scheint sowohl jede Arzneimittel als alle Gifte, mit denen man die Menschen schmerzlich tötet, sehr wohl zu kennen.
Über diesen Benannten sieht man den Eurynomos, welcher unter die Götter der Unterwelt gezählt wird. Man

sagt, er verzehre das Fleisch der Toten und lasse nur die Knochen übrig. Hier ist er schwarzblau vorgestellt. Er zeigt die Zähne und sitzt auf dem Felle eines Raubtiers.

Zunächst sieht man die Arkadierin Auge und Iphimedeia. Die erste hat unter allen Weibern, welche Herkules erkannt, den vaterähnlichsten Sohn geboren. Der zweiten aber hat Mylasa, eine Stadt in Karien, große Verehrung erwiesen.

Höher als die erwähnten Figuren sieht man die Gesellen des Odysseus, Perimedes und Eurylochos, welche schwarze Widder zum Opfer bringen.

Zunächst sitzt ein Mann, mit dem Namen Oknos bezeichnet: er flicht einen Strick aus Schilf, dabei steht eine Eselin, die das, was er flicht, sogleich aufzehrt.

Nun sieht man auch den Tityos, dergestalt abgebildet, daß er nicht mehr Strafe zu leiden, sondern durch die langwierige Strafe verzehrt zu sein scheint; denn es ist ein dunkelnder Schatten.

Zunächst bei Oknos findet sich Ariadne, die auf einem Felsen sitzt und ihre Schwester Phaidra ansieht. Diese schwebt an einem Strick, welchen sie mit beiden Händen hält.

Unter Phaidra ruht Chloris auf den Knieen der Thyia. Man glaubt in ihnen zwei zärtliche Freundinnen zu sehen.

Neben Thyia stehet Prokris, die Tochter des Erechtheus, und nachher Klymene, die ihr den Rücken kehrt.

Weiterhin sehet ihr Megara von Theben, die verstoßene Frau des Herkules.

Über dem Haupte dieser Weiber sitzt auf einem Stein die Tochter Salmoneus, Tyro.

Zunächst steht Eriphyle, welche die Fingerspitzen durchs Gewand am Halse hervorzeigt, wobei man in den Falten das berüchtigte Halsband vermuten kann.

Über der Eriphyle ist Elpenor, in einem geflochtenen Bastkleide, wie es die Schiffer tragen; dann Odysseus, kaurend, der das Schwert über der Grube hält. Zu dieser tritt der Wahrsager Teiresias; hinter demselben sitzt Antikleia, die Mutter des Odysseus.

Unter dem Odysseus sitzen Theseus und Peirithoos auf

Gemälde auf der

Tityos

Perimedes, Eurylochos, Elpenor — Gefährten.

Odysseus, Grube — Besucher des Hades.

Teiresias, Antikleia — Ehrwürdiges Alter.

Eurynomos

Auge, Iphimedeia

Oknos, Eselin — Vergeblich Bemühter.

Ariadne, Phaidra, Tyro, Eriphyle — Unglückliche Gattinnen.

Theseus, Peirithons — Stürmer des Hades.

Kameiro, Klytie — Jung Verstorbene.

Tellis, Charon, Kleoboia — Schiff. Acheron.

Sohn, Vater, Weib, Gottesl. — Niedrige Verbrecher.

Chloris, Thyia — Freundinnen.

Prokris, Klymene — Nebenbuhlerinnen.

Megara — Verstoßene Gattin.

linken Seite der Lesche

Ph	I	M	A	Au
o	a	ai	k	t
k	s	r	t	o
o	eu	a	ai	n
s	s		o	o
			n	e

Liebende.

K	N	P	N		S	
a	o	e	a	F	i	St
ll	m	r	m	e	s	ei
i	i	o	e	l	y	n
s	a		n	s	ph	
t			l		o	
o			o		s	
			s			
			e			

A	A	P	A	P
n	g	r	ch	a
t	a	o	i	t
i	m	t	ll	r
l	e	e	eu	o
o	m	s	s	k
ch	n	i		l
o	o	l		o
s	n	a		s
		o		
		s		

Griechen
Freunde Odysseus.

A	P	Th	A	M
j	a	e	j	e
a	l	r	a	l
s	a	s	s	e
	m	i		a
	e	t		g
	d	e		e
	e	s		r
	s			

Griechen
Feinde Odysseus.

W	T	Gefäß.
a	r	T
s	a	a
s	g	n
e	e	t
r	n	a
	d	l
	e	o
		s

Vergeblich
Bemühte.

O	P	S	P	Th	M	O
r	r	ch	e	a	a	l
ph	o	e	l	m	r	y
eu	m	d	i	y	s	m
s	e	i	a	r	y	p
	d	o	s	i	a	o
	o	s		s	s	s
	n					

Dichter. Gönner. Lehrer. Schüler.

H	M	S	P	P
e	e	a	a	e
k	m	r	r	n
t	n	p	i	th
o	n	e	s	e
r		d		s
		o		i
		n		l
				ei
				a

Trojaner.

Thronen, auf denen sie durch unsichtbare Macht festgehalten werden. Theseus hat die Schwerter beider in Händen. Peirithoos sieht auf die Schwerter.

Sodann sind die Töchter des Pandareos gemalt, Kameiro und Klytie, mit Blumenkränzen geziert und mit Knöchelchen spielend.

Dann sieht man den Antilochos, der, mit einem Fuß auf einen Stein tretend, Gesicht und Haupt mit beiden Händen hält.

Zunächst steht Agamemnon, der die linke Schulter mit einem Zepter unterstützt, in Händen aber eine Rute trägt.

Protesilaos, sitzend, betrachtet den gleichfalls sitzenden Achilleus. Über dem Achilleus steht Patroklos. Alle sind unbärtig, außer Agamemnon.

Höher ist Phokos gemalt, unmündigen Alters, mit einem Siegelring an der linken Hand, die er dem Jaseus hinreicht, welcher den Ring betrachtet und ihn abzunehmen im Begriff ist.

Über diesen sitzt Maira auf einem Stein, die Tochter des Proitos.

Zunächst sitzt Aktaion und seine Mutter Autonoe auf einem Hirschfelle. Sie halten ein Hirschkalb. Auch liegt ein Jagdhund bei ihnen.

Kehrst du nun zu den untern Teilen des Bildes wieder deine Augen, so siehst du nach dem Patroklos den Orpheus auf dem Rücken eines Grabmales sitzen. Mit der Linken berührt er die Zither, mit der andern die Zweige einer Weide, an die er sich lehnt. Er ist griechisch gekleidet; weder sein Gewand noch sein Hauptschmuck hat irgend etwas Thrazisches. An der entgegengesetzten Seite des Baums lehnt Promedon, der nach einigen die Sänger überhaupt, besonders aber den Orpheus zu hören Freude gehabt.

In diesem Teile des Bildes ist auch Schedios, der die Phocenser nach Troja führte, nach ihm Pelias, auf einem Throne sitzend, mit grauem Bart und Haupthaar. Dieser betrachtet den Orpheus. Schedios hält einen kleinen Dolch und ist mit Gras bekränzt.

Nächst dem Pelias sitzt Thamyris, des Augenlichtes be-

raubt, kümmerlichen Ansehens, mit starkem Haupt- und Barthaar. Vor seinen Füßen liegt die Leier mit zerbrochnen Hörnern und zerrissenen Saiten.

Etwas höher sitzt Marsyas, welcher den Olympos, einen reifenden Knaben, die Flöte behandeln lehrt.

Wendest du wieder deine Augen nach dem obern Teile des Gemäldes, so folgt auf Aktaion der salaminische Ajax; sodann Palamedes und Thersites, mit Würfeln spielend. Der andere Ajax sieht zu. Dieser hat das Ansehen eines schiffbrüchigen, mit schäumender Meeresflut besprengten Mannes.

Etwas höher als Ajax steht des Oineus Sohn, Meleager, und scheint jenen anzusehen. Alle haben Bärte, der einzige Palamedes ist ohne Bart.

Zu unterst auf der Tafel, hinter Thamyris, sitzt Hektor und hält mit beiden Händen das linke Knie umschlossen, sehr traurig von Ansehen.

Nach Hektor sitzt Memnon, auf einem Steine, zunächst Sarpedon, welcher sein Gesicht in beide Hände verbirgt. Auf seiner Schulter liegt die eine Hand Memnons, in dessen Kleid Vögel gewirkt sind. Zunächst bei Memnon steht ein äthiopischer Knabe.

Über Sarpedon und Memnon steht Paris, sehr jugendlich abgebildet; er schlägt in die Hände. Durch dieses Zeichen, wie es die Landleute geben, will er Penthesileia zu sich locken. Diese schaut auf den Paris mit einer Miene, woraus Verachtung und völlige Geringschätzung hervorblickt. Sie ist auf Jungfrauenart geziert. Ein Pantherfell hängt von ihren Schultern.

Über ihr tragen zwei Frauen Wasser in zerbrochenen irdenen Gefäßen, eine schön und jung, die andere schon bejahrt. Kein Name ist beigeschrieben; eine gemeinschaftliche Inschrift zeigt jedoch, daß sie nicht eingeweiht waren.

Über ihnen sieht man Kallisto, Nomia und Pero; die erste hat ein Bärenfell zum Teppich und berührt mit den Füßen die Kniee der zweiten.

Über diesen Frauen steigt ein Fels in die Höhe, auf dessen Gipfel Sisyphos den Stein zu wälzen trachtet.

Derselbe Teil des Bildes zeigt auch das große Wassergefäß.

Auf dem Felsen befinden sich ein Alter, ein Knabe und einige Weiber, bei dem Alten ein altes Weib; andere tragen Wasser, und jene Alte mit dem zerbrochenen Gefäß gießt aus der Scherbe das übrige Wasser wieder in das Faß.

Unter dem Fasse befindet sich Tantalos, mit allem dem Unheil umgeben, das Homer auf ihn gedichtet hat. Dazu kommt noch die Furcht vor dem niederstürzenden Steine.

POLYGNOTS KUNST ÜBERHAUPT

POLYGNOT, Aglaophons Sohn, von Thasus, lebte vor der neunzigsten Olympiade, zu einer Zeit, wo die Plastik sich schon beinahe völlig ausgebildet hatte, die Malerei aber ihr nur mühsam nacheiferte.

Den Gemälden fehlte damals fast alles, was wir jetzt an solchen Kunstwerken vorzüglich schätzen: Richtigkeit der Perspektiv, Einheit einer reichen Komposition, Massen von Licht und Schatten, liebliche Abwechselung des Helldunkels, Harmonie des Kolorits. Auch Polygnot befriedigte, soviel sich vermuten läßt, keine dieser Forderungen; was er besaß, war Würde der Gestalt, Mannigfaltigkeit des Charakters, ja der Mienen, ein Reichtum von Gedanken, Keuschheit in den Motiven und eine glückliche Art, das Ganze, das für die sinnliche Anschauung zu keiner Einheit gelangte, für den Verstand, für die Empfindung durch eine geistreiche, fast dürfte man sagen witzige Zusammenstellung zu verbinden. Diese Vorzüge, wodurch er den ältern Meistern der in unserm Mittelalter auflebenden Kunst, besonders den florentinischen, verglichen werden kann, verschafften ihm bis zu der Römer Zeiten lebhafte Bewunderer, welches wir um so eher begreifen, als jene Naivetät, mit Zartheit und Strenge verbunden, auch bei uns noch enthusiastische Gönner und Liebhaber findet.

Ferner können wir uns jene Art darzustellen am besten vergegenwärtigen, wenn wir die Vasengemälde, besonders

die des älteren Stils, vor uns nehmen. Hier sind auch nur umrißne Figuren und bedeutende Gestalten in gewissen Verhältnissen zusammengestellt, manchmal in Reihen, manchmal übereinander. Von einem Lokal ist gar die Rede nicht; wenn eine Person sitzen soll, wird ein Fels zugegeben, ein viereckter Rahmen bedeutet ein Fenster, eine Reihe Kügelchen die Erde. Stühle, Gefäße, Altäre sind nur Zugaben. Die Pferde ziehen ohne Geschirr und werden ohne Zaum gelenkt. Kurz, was nicht Gestalt ist, was man nicht zur notwendigsten Bezeichnung bedurfte, wird übergangen oder höchstens angedeutet.

Sehen wir eine rote Figur auf schwarzem Grunde, so können wir uns von der monochromatischen Behandlung einen recht guten Begriff machen. Ist die Gestalt genau umrissen und der Inhalt mit wenig Strichen bezeichnet, so darf sie sich nur vom Grund ablösen, um mit einer Art von Wirklichkeit hervorzutreten.

Die Farbe des gebrannten Tons nähert sich der Fleischfarbe und kann mit einigen Schattierungen ihr nahe genug gebracht werden. Schwarze Bärte und Haare, dunkle Säume der Kleider hatten schon auf die Lokalfarbe aufmerksam gemacht, und nun strich Polygnot die Kleider farbig an, besonders gelb; er zierte die Frauen mit einem bunten Kopfputz, unternahm noch andere Darstellungen, die ihn zu Abwechselung der Farbe nötigten, und so war ein Weg eröffnet, der nach und nach weiter führen sollte.

Was er nun an Gedanken, sowohl im ganzen als einzelnen, an Gestalt, Bedeutsamkeit der Motive, Mannigfaltigkeit der Charaktere, Absonderung des Ausdrucks, Anmut des Beiwesens und sonst geleistet haben mag, werden unsere Leser sich schon zum Teil aus dem Vorhergehenden entwickelt haben, wozu wir noch einige Betrachtungen hinzufügen, die sich uns bei Behandlung dieser Gegenstände aufgedrungen.

NOCH EINIGES ALLGEMEINE

VON der Höhe, auf welche sich in den neuern Zeiten die Malerei geschwungen hat, wieder zurück auf ihre ersten Anfänge zu sehen, sich die schätzbaren Eigen-

schaften der Stifter dieser Kunst zu vergegenwärtigen und die Meister solcher Werke zu verehren, denen gewisse Darstellungsmittel unbekannt waren, welche doch unsern Schülern schon geläufig sind, dazu gehört schon ein fester Vorsatz, eine ruhige Entäußerung und eine Einsicht in den hohen Wert desjenigen Stils, den man mit Recht den wesentlichen genannt hat, weil es ihm mehr um das Wesen der Gegenstände als um ihre Erscheinung zu tun ist.

Indem wir nun bei Behandlung der Polygnotischen Gemälde und manchem deshalb geführten vertraulichen Gespräch besonders bemerken konnten, daß es den Liebhabern am schwersten falle, sich die aufgeführten Gruppen nicht perspektivisch hintereinander, sondern plastisch übereinander zu denken, so hielten wir eine Darstellung des wechselseitigen Bezuges auf einigen Tafeln für unerläßlich. Und ob wir gleich dieselben nur mit typographischen Mitteln auszuführen imstande waren, so glauben wir doch einem jeden, dem es nicht an Einbildungskraft mangelt, besonders aber dem Künstler, der sich mit diesen Gegenständen weiter zu beschäftigen gedenkt, dadurch schon bedeutend vorgearbeitet zu haben.

Ebenso denken wir auch durch unsern Auszug aus dem Pausanias, wobei wir alles weggelassen, was die Beschreibung des Gemäldes nicht unmittelbar betrifft, die Übersicht des Ganzen um vieles erleichtert zu haben. Jedoch würden beide Bemühungen nur ein mageres Interesse bewirken, wenn wir nicht auch dasjenige, was uns wegen sittlicher und poetischer Beziehung der Gruppen untereinander bedeutend geschienen, dem Leser mitzuteilen und die Künstler dadurch zu Bearbeitung des Einzelnen sowohl als des Ganzen aufzumuntern gedächten.

Schon aus der bloßen Beschreibung leuchtet hervor, daß Polygnot eine große Mannigfaltigkeit von Zuständen dargestellt: wir finden die verschiedenen Geschlechter und Alter, Stände, Beschäftigungen, gewaltiges Wirken und großes Leiden, alles, insofern es Heroen und Heroinnen ziemt, deren Charakter und Schönheit er wahrscheinlich dadurch auf das höchste zu steigern vermochte, daß er

die Vorstellung der höheren Götter auf diesen Gemälden durchaus vermieden.

Wenn nun auf diese Weise schon eine große und würdige Mannigfaltigkeit in die Augen springt, so sind doch die Bezüge der Gruppen untereinander nicht so leicht aufgefunden. Wir wollen daher die schon oben erwähnte glückliche Art des Künstlers, das Ganze seiner Werke, das für die sinnliche Anschauung zu keiner Einheit gelangen konnte, für den Verstand, für das Gefühl zu verbinden, nach unserer Überzeugung vortragen.

DIE GEMÄLDE DER LESCHE ÜBERHAUPT BETRACHTET

DIE drei Gemälde machen unter sich ein Ganzes: in dem einen ist die Erfüllung der Ilias und die Auflösung des zehenjährigen Rätsels dargestellt, in dem andern der bedeutendste Punkt der Rückkehr griechischer Helden (denn muß nicht, sobald Troja erobert ist, die erste Frage sein: wie wird es Helenen ergehen?); in dem dritten schließt sich durch Odysseus und die vor seinem Besuch des Hades umgekommenen Griechen und Trojaner diese große Weltepoche an die heroische Vergangenheit bis zu den Titanen hin.

Wir freuen uns schon auf die Zeit, wenn durch Bemühung tüchtiger deutscher Künstler alle diese Schatten, die wir jetzt mühsam vor die Einbildungskraft rufen, vor unsern Augen in bedeutenden und schönen Reihen dastehen werden.

ÜBER DIE EROBERUNG TROJAS

DAS erste Gemälde, ob sich gleich in demselben auch manche feine Bezüge, der Denkart des Künstlers gemäß, aufweisen lassen, kann doch eigentlich unter die historischen gezählt werden. Alles geht unter unsern Augen vor. Epeios reißt die Mauern ein; das unglückbringende Pferd, durch dessen Hülfe er solches bewirkt, ist dabei angedeutet. Polypoites und Akamas folgen dem klugen Anführer Odysseus.

Über und neben ihnen erscheinen die Gewalttätigkeiten gegen Überwundene. Dort rächt Neoptolem den Tod seines Vaters; hier vermögen die Atreiden selbst eine heilige Jungfrau nicht zu schützen.

Doch ohnfern dieser gewaltsamen Ereignisse ist eine Verschonte zu sehen. Laodike, es sei nun als Geliebte des Akamas oder als Schwiegertochter des Antenors, steht ruhig unter so vielen Greueln. Vielleicht ist das Kind auf dem Schoße der alten Frauen ihr Sohn, den sie von Akamas empfing. Auch liegt ein trostloses Mädchen, Medusa, an dem Fuße des dabei stehenden Beckens.

Unter und neben dieser Gruppe sieht man gehäufte Tote liegen, dort Jünglinge, hier Greise. Die feineren Bezüge, warum gerade die Benannten gewählt worden, entdeckt uns künftig der Altertumsforscher.

Nach diesen stummen Trauerszenen wendet sich das Gemälde zum Schluß: man beginnt die Leichname zu begraben; der Verräter Sinon erzeigt den Abgeschiedenen diesen Liebesdienst, und zu völliger Befriedigung des Zartgefühls entweicht der gastfreie Antenor verschont mit den Seinigen.

ÜBER DIE VERHERRLICHUNG DER HELENA

HABEN wir das erste Gemälde mit Pausanias von der Rechten zur Linken betrachtet, so gehen wir dieses lieber von der Linken zur Rechten durch. Hier ist von keiner Gewalttätigkeit die Rede mehr. Der weise Nestor, noch in seinem höchsten Alter als Pferdebändiger angedeutet, ist am Ufer, als Vorsteher einer mit Vorsicht vorzunehmenden Einschiffung gestellt. Neben ihm in drei Stockwerken, übereinander gehäuft, gefangne trojanische Frauen, ihren Zustand mehr oder weniger bejammernd; nicht mehr, wie sonst, ausgeteilt in Familien, der Mutter, dem Vater, dem Bruder, dem Gatten an der Seite, sondern zusammengerafft, gleich einer Herde in die Enge getrieben, als Masse behandelt, wie wir vorhin die männlichen Toten gesehen.

Aber nicht schwache Frauen allein finden wir in dem er-

niedrigenden Zustande der Gefangenschaft; auch Männer sieht man, meist schwer verwundet, unfähig zu widerstehen.

Und alle diese geistigen und körperlichen Schmerzen, um wessentwillen werden sie erduldet? Um eines Weibes willen, des Sinnbildes der höchsten Schönheit.

Hier sitzt sie wieder, als Königin, bedient und umstanden von ihren Mägden, bewundert von einem ehemaligen Liebhaber und Freier und ehrfurchtsvoll durch einen Herold begrüßt.

Dieser letzte merkwürdige Zug deutet auf eine frühere Jugend zurück, und wir werden sogleich auf eine benachbarte Gruppe gewiesen. Hinter Helenen steht Aithra, Theseus Mutter, die schon um ihrentwillen seit langen Jahren in der Gefangenschaft schmachtet und sich nunmehr wieder als Gefangene unter den Gefangenen findet. Ihr Enkel Demophon scheint neben ihr auf ihre Befreiung zu sinnen.

Wenn nun, wie die Fabel erzählt, Agamemnon, der unumschränkte Heerführer der Griechen, ohne Helenens Beistimmung die Aithra loszugeben nicht geneigt ist, so erscheint jene im höchsten Glanze, da sie mitten unter der Masse von Gefangenen als eine Fürstin ruht, von der es abhängt, zu binden oder zu lösen. Alles, was gegen sie verbrochen wurde, hat die traurigsten Folgen; was sie verbrach, wird durch ihre Gegenwart ausgelöscht.

Von Jugend auf ein Gegenstand der Verehrung und Begierde, erregt sie die heftigsten Leidenschaften einer heroischen Welt, legt ihren Freiern eine ewige Dienstbarkeit auf, wird geraubt, geheiratet, entführt und wieder erworben. Sie entzückt, indem sie Verderben bringt, das Alter wie die Jugend, entwaffnet den rachgierigen Gemahl, und vorher das Ziel eines verderblichen Krieges, erscheint sie nunmehr als der schönste Zweck des Sieges, und [nun] erst, über Haufen von Toten und Gefangenen erhaben, thront sie auf dem Gipfel ihrer Wirkung. Alles ist vergeben und vergessen; denn sie ist wieder da. Der Lebendige sieht die Lebendige wieder und erfreut sich in ihr des höchsten irdischen Gutes, des Anblicks einer vollkommenen Gestalt.

Und so scheint Welt und Nachwelt mit dem Idäischen Schäfer einzustimmen, der Macht und Gold und Weisheit neben der Schönheit gering achtete.

Mit großem Verstand hat Polygnot hiernächst Briseis, die zweite Helena, die nach ihr das größte Unheil über die Griechen gebracht, nicht ferne hingestellt, gewiß mit unschätzbarer Abstufung der Schönheit.

Und so wird denn auch der Moment dieser Darstellung am Rande des Bildes bezeichnet, indem des Menelaos Feldwohnung niedergelegt und sein Schiff zur Abfahrt bereitet wird.

Zum Schlusse sei uns noch eine Bemerkung erlaubt. Außerordentliche Menschen als große Naturerscheinungen bleiben dem Patriotismus eines jeden Volks immer heilig. Ob solche Phänomene genutzt oder geschadet, kommt nicht in Betracht. Jeder wackere Schwede verehrt Karl den Zwölften, den schädlichsten seiner Könige. So scheint auch den Griechen das Andenken seiner Helena entzückt zu haben. Und wenngleich hie und da ein billiger Unwille über das Unsittliche ihres Wandels entgegengesetzte Fabeln erdichtete, sie von ihrem Gemahle übel behandeln, sie sogar den Tod verworfner Verbrecher leiden ließ, so finden wir sie doch schon im Homer als behagliche Hausfrau wieder; ein Dichter, Stesichorus, wird mit Blindheit gestraft, weil er sie unwürdig dargestellt, und so verdiente nach vieljähriger Kontrovers Euripides gewiß den Dank aller Griechen, wenn er sie als gerechtfertigt, ja sogar als völlig unschuldig darstellte und so die unerläßliche Forderung des gebildeten Menschen, Schönheit und Sittlichkeit im Einklange zu sehen, befriedigte.

ÜBER DEN BESUCH DES ODYSSEUS IN DER UNTERWELT

WENN in dem ersten Bilde das Historische, im zweiten das Symbolische vorwaltete, so kommt uns im dritten, ohne daß wir jene beiden Eigenschaften vermissen, ein hoher, poetischer Sinn entgegen, der, weitumfassend, tiefeingreifend, sich anmaßungslos, mit un-

schuldigem Bewußtsein und heiterer, naiver Bequemlichkeit darzustellen weiß.

Dieses Bild, das gleichfalls aus drei Stockwerken übereinander besteht, beschreiben wir nunmehr, den Pausanias auf einige Zeit vergessend, nach unsern eigenen Einsichten.

Oben, fast gegen die Mitte des Bildes, erblicken wir Odysseus als den frommen, nur um sein Schicksal bekümmerten Besucher des Hades. Er hat das Schwert gezogen, aber nicht zur Gewalttat gegen die unterirdischen Mächte, sondern die Erstlinge des blutigen Opfers dem Teiresias zu bewahren, der gegen ihm über steht, indes die Mutter Antikleia, ihren Sohn noch nicht gewahrend, weiter zurücksitzt.

Hinter Odysseus stehen seine Gefährten: Elpenor, der kaum verstorbene, noch nicht begrabene, zunächst, entfernter Perimedes und Eurylochos, schwarze Widder zum Opfer bringend.

Gelingt nun diesem klugen Helden sein Besuch, so ist frevelhaften Stürmern der Unterwelt früher ihre Unternehmung übel geraten. Unter ihm sieht man Theseus und Peirithoos, mit Betrachtung ihrer Schwerter beschäftigt, die ihnen als irdische Waffen im Kampfe mit dem Geisterreich wenig gefruchtet. Sie sitzen auf goldene Throne gebannt, zur Strafe ihres Übermuts.

An ihrer Seite, unter jenen ehrwürdigen Alten, sieht man völlig unähnliche Nachbarinnen: Kameiro und Klytie, die zur Unterwelt allzufrüh entführten anmutigen Töchter des Pandareos, bekränzt, den unschuldigsten Zeitvertreib, das Kinderspiel der Knöchelchen, gleichsam ewig fortsetzend.

An der andern Seite des Theseus und Peirithoos befindet sich eine ernstere Gesellschaft, unglückliche Gattinnen, teils durch eigene Leidenschaft, teils durch fremde beschädigt: Eriphyle, Tyro, Phaidra und Ariadne, die erste und dritte sonderbar bezeichnet.

Unter ihnen Chloris und Thyia, zärtliche Freundinnen, eine der andern im Schoße liegend. Sodann Prokris und Klymene, Nebenbuhlerinnen; diese wendet von jener sich weg. Etwas entfernt, für sich allein, steht Megara, die erste,

würdige, aber leider in ihren Kindern unglückliche, verstoßene Gattin des Herkules.

Hat nun vielleicht der Künstler dadurch, daß er den Odysseus und seine Gefährten in die obere Reihe gesetzt, die höhere Region des Hades bezeichnen wollen (da Odysseus nach Homerischer Dichtung keinesweges in die Unterwelt hinabsteigt, sondern sich nur an sie heranwagt), so ist wohl nicht ohne Absicht der Acheron und jener den abgeschiedenen Seelen eigentlich bestimmte Eingang zum Schattenreiche unten an der Seite vorgestellt.

In dem Schiffe befindet sich Charon, neben ihm zwei junge Personen, weder durch sich noch durch ihre Verwandtschaft berühmt, über welche wir folgende Mutmaßungen hegen.

Tellis scheinet dem Altertum als ein gegen seine Eltern frommes Kind bekannt gewesen zu sein, indem außerhalb des Schiffes, unter ihm, wahrscheinlich auf einer vorgestellten Landzunge, ein unfrommer Sohn von seinem eigenen Vater gequält wird.

Kleoboia trägt das heilige Kistchen, ein Zeichen der Verehrung gegen die Geheimnisse, mit sich, und unter ihr, außer dem Schiffe, wird zum deutlichen Gegensatz ein Frevler gepeinigt.

Über dem Charon sehen wir ein Schreckbild, den Dämon Eurynomos, und in derselben Gegend den zum Schatten verschwindenden Tityos. Diesen letzten würden wir den Künstlern raten noch etwas weiter herunterzusetzen, als in unserer Tafel geschehen, damit dem Odysseus und seinen Gefährten der Rücken frei gehalten werde.

Warum Auge und Iphimedeia zunächst am Schiffe stehen, wagen wir nicht zu erklären; desto mehr finden wir bei der sonderbaren Gruppe zu bemerken, wo eine Eselin die Arbeit des beschäftigten Seildrehers aufzehrt.

Die Alten scheinen, und zwar mit Recht, ein fruchtloses Bemühen als die größte Pein betrachtet zu haben.

Der immer zurückstürzende Stein des Sisyphos, die fliehenden Früchte des Tantalos, das Wassertragen in zerbrechenden Gefäßen, alles deutet auf unerreichte Zwecke. Hier ist nicht etwan eine dem Verbrechen angemessene Wieder-

vergeltung oder spezifische Strafe! Nein, die Unglücklichen werden sämtlich mit dem schrecklichsten der menschlichen Schicksale belegt, den Zweck eines ernsten, anhaltenden Bestrebens vereitelt zu sehen.

Was nun dort als Strafe gewaltsamer Titanen und sonstiger Schuldigen gedacht wird, ist hier durch Oknos und seine Eselin als ein Schicksal, ein Zustand auf das naivste dargestellt. Er flicht eben von Natur, wie sie von Natur frißt; er könnte lieber aufhören zu flechten, aber was alsdann sonst beginnen? Er flicht lieber, um zu flechten, und das Schilf, das sich auch ungeflochten hätte verzehren lassen, wird nun geflochten gespeist. Vielleicht schmeckt es so, vielleicht nährt es besser? Dieser Oknos, könnte man sagen, hat auf diese Weise doch eine Art von Unterhaltung mit seiner Eselin!

Doch indem wir unsern Lesern die weitere Entwicklung dieses profunden Symbols überlassen, bemerken wir nur, daß der Grieche, der gleich ins Leben zurücksah, darin den Zustand eines fleißigen Mannes, dem eine verschwenderische Frau zugesellt ist, zu finden glaubte.

Haben wir nun diese Seite des Bildes vollendet, wo wir fast nur frühere heroische Gestalten erblickten, so treffen wir bei fernerem Fortblick auf Gegenstände, die zu Odysseus einen nähern Bezug haben. Wir finden hier die Freunde des Odysseus: Antilochos, Agamemnon, Protesilaos, Achilleus und Patroklos. Sie dürfen sich nur in den freïen Raum, der über ihnen gelassen ist, erheben, und sie befinden sich mit Odysseus auf *einer* Linie.

Weiterhin sehen wir des Odysseus Gegner versammelt: die beiden Ajanten nebst Palamedes, einem der edelsten Griechen, der sein erfundenes Würfelspiel mit dem sonst so verschmähten Thersites zu üben beschäftigt ist.

In der Höhe zwischen beiden, sich der Gesinnung nach widerstrebenden, durch einen Zwischenraum abgesonderten Gruppen der Griechen finden sich Liebende versammelt: Phokos und Jaseus, mit einem Ringe, dem zartesten Zeichen der Freundschaft, beschäftigt, Aktaion und seine Mutter, mit gleicher Lust am Weidwerke teilnehmend. Maira, einsam zwischen beiden, könnte rätsel-

haft bleiben, wenn ihr nicht eine herzliche Neigung gegen ihren Vater diesen Platz unter den anmutig und naiv Liebenden verschaffte.

Man wende nun seinen Blick nach dem untern Teile des Bildes! Dort findet man die Dichterwelt, vortrefflich geschildert, beisammen. Orpheus als treuer Gatte ruht auf dem Grabe seiner zweimal Verlornen; als berühmtester Dichter hat er seine Hörer bei sich, Schedios und Pelias, deren Bezeichnung sowie das Recht, in dieser Gesellschaft zu sein, noch zu erklären wäre. Thamyris, das schönste Talent, in dem traurigsten Zustande der verwelkenden Abnahme. Gleich dabei Lehrer und Schüler: Marsyas und Olympos, auf ein frisches Leben und künftige Zeiten deutend.

Befanden sich nun über dieser Dichterwelt die abgeschiedenen Griechen, so sind neben ihnen als wie in einem Winkel die armen Trojaner vorgestellt: Hektor, sein Schicksal immerfort betraurend, Memnon und Sarpedon.

Aber um diesen düstern Winkel zu erheitern, hat der Künstler den lüsternen, weiberschätzenden Knaben Paris in ewiger Jugend dargestellt. Noch als roher Waldbewohner, doch seiner Macht über Frauen sich bewußt, schlägt er in die Hände, um, das Gegenzeichen erwartend, irgendeiner horchenden Schöne anzudeuten, wo er zu finden sei.

Aber Penthesileia, die Heldin, im kriegerischen Schmuck, steht vor ihm, ihre Gebärden und Mienen zeigen sich abstoßend und verachtend, und so wäre denn auch der peinliche Zustand eines anmaßlichen Weiberbesiegers, der endlich von einer hochherzigen Frau verschmäht wird, im Hades verewigt.

Warum übrigens Meleager und ferner Kallisto, Pero, Nomia in der höhern Region einen Platz einnehmen, sei künftigen Auslegern anheimgestellt.

Wir betrachten nur noch am Schlusse des Bildes jene Gesellschaft vergeblich Bemühter, die uns eigentlich den Ort zu erkennen gibt, wo wir uns befinden. Sisyphos, Tantalos, Unbenannte, welche sich in die höhern Geheimnisse einweihen zu lassen verabsäumt, zeigen sich hier.

Konnten wir noch über Oknos lächeln, so sind nun die Motive ähnlicher Darstellungen ins Tragische gesteigert. An beiden Enden des Hades finden wir vergeblich Bemühte und innerhalb solcher trostlosen Zustände Heroen und Heroinnen zusammengedrängt und eingeschlossen.

Bei den Toten ist alles ewig. Der Zustand, in welchem der Mensch zuletzt den Erdbewohnern erschien, fixiert sich für alle Zukunft. Alt oder jung, schön oder entstellt, glücklich oder unglücklich, schwebt er immer unserer Einbildungskraft auf der grauen Tafel des Hades vor.

NACHTRAG

INDEM die Künstler immer mehr Trieb zeigen, sich dem Altertume zu nähern, so wird es Pflicht, ihnen zweckmäßig vorzuarbeiten, damit eine höchst lobenswerte Absicht rascher gefördert werde. Wir wünschen, daß man dasjenige, was wir an den Gemälden der Lesche zu leisten gesucht, als eine Probe dessen, was wir künftig weiter fortzuführen gedenken, günstig aufnehme.

Pausanias ist ein für den heiteren Künstlersinn beinahe unzugänglicher Schriftsteller; man muß ihn recht kennen, wenn man ihn genießen und nützen soll. Gegen ihn als Beobachter überhaupt, als Bemerker ins Besondere, als Erklärer und Schriftsteller ist gar viel einzuwenden; dazu kommt noch ein an vielen Stellen verdorbener Text, wodurch sein Werk noch trüber vor unsern Augen erscheint. Daher wäre zu wünschen, daß Freunde des Altertums und der Kunst sich vereinigten, diese Decke wegzuziehen und besonders alles, was den Künstler zunächst interessiert, vorerst ins klare zu stellen.

Man kann dem Gelehrten nicht zumuten, daß er die reiche Ernte, zu der ihn die Fruchtbarkeit seines weiten Feldes und seine eigene Tätigkeit berechtigt, selbst auseinander sondere; er hat zu viel Rücksichten zu nehmen, als daß er eine der andern völlig aufopfern könnte, und so ergeht es ihm gewöhnlich, wie es dem Pausanias erging, daß ein Kunstwerk oder sonst ein Gegenstand ihn mehr an sein Wissen erinnert, als daß es ihn aufforderte,

sich des großen Umfangs seiner Kenntnisse zugunsten dieses besondern Falles zu entäußern. Deshalb möchte der Kunstfreund wohl ein verdienstliches Werk unternehmen, wenn er sich zwischen dem Gelehrten und Künstler in die Mitte stellte und aus den Schätzen des ersten für die Bedürfnisse des andern auszuwählen verstünde.

Die Kunst überhaupt, besonders aber die deutsche, steht auf dem bedeutenden Punkte, daß sich Künstler und Liebhaber dem wahren Sinne des Altertums mit starken Schritten genähert. Man vergleiche die Riepenhausischen Blätter mit Versuchen des sonst so verdienten Grafen Caylus, und man wird mit Vergnügen einen ungeheuern Abstand gewahr werden.

Fahren unsere Künstler nun fort, die Restauration verlorner Kunstwerke nach Beschreibungen zu unternehmen, so läßt sich gar nicht absehen, wie weit sie solches führen werde. Sie sind genötigt, aus sich selbst, aus ihrer Zeit und Umgebung herauszugehen und, indem sie sich eine Aufgabe vergegenwärtigen, zugleich die Frage aufzuwerfen, wie eine entfernte Vorzeit sie gelöst haben würde. Sie werden auf die einfach hohen und profund-naiven Gegenstände aufmerksam und fühlen sich gedrungen, Bedeutung und Form im höchsten Sinne zu kultivieren.

Betrachtet man nun den Weg, welchen die Altertumskunde schon seit geraumer Zeit einschlägt, so bemerkt man, daß auch sie dem wünschenswerten Ziele nachstrebt, die Vorzeit überhaupt, besonders aber die Kunst der Vorzeit zur Anschauung zu bringen.

Setzt sich nun zugleich die Manier, bloß durch Umrisse eine geistreiche Komposition auszudrücken und ganze epische und dramatische Folgen darzustellen, beim Publikum in Gunst, so werden die höheren Kunstzwecke gewiß mehr gefördert als durch die endlose Qual, womit Künstler oft unglücklich erfundene Bilder auszuführen jahrelang bemüht sind. Das, was ein glücklicher Gedanke sei, wird mehr offenbar werden, und eine vollendete Ausführung wird ihm alsdann den eigentlichen Kunstwert zu allgemeinem Behagen geben können.

Um zu diesem schönen Zweck das Mögliche beizutragen, werden wir unsere künftigen Aufgaben dahin lenken und indessen durch sukzessive Bearbeitung des Pausanias und Plinius, besonders auch der Philostrate, die Künstler zu fördern suchen.

Auch würde die Vergleichung der Homerischen, Virgilischen und Polygnotischen Höllenfahrten dereinst, wenn die letztere vor den Augen des Publikums aufgestellt sein wird, erfreuliche Gelegenheit geben, Poesie und bildende Kunst als verwandt und getrennt zu beobachten und zu beurteilen.

Auf ähnliche Weise wird sich eine Vorstellung der Eroberung von Troja, wie sie auf einer antiken Vase vorkommt, mit der Polygnotischen Behandlung vergleichen und dergestalt benutzen lassen.

Wir hatten eine Zeichnung des Vasengemäldes neben den Riepenhausischen Blättern aufgestellt. Hier ist nichts, das mit der Polygnotischen, von uns oben entwickelten Darstellungsweise übereinstimmte; alles scheint mehr ins kurze zusammengezogen. Taten und Handlungen werden mit voller Wirklichkeit nebeneinander aufgezählt, woraus sich, wie uns dünkt, ohne die übrigen, von Geschmack, von Anordnung usw. hergenommenen Gründe in Anschlag zu bringen, schon mit großer Wahrscheinlichkeit auf eine jüngere Entstehung schließen läßt.

Wir wünschen, diese Abbildung gedachten Vasengemäldes künftig der Riepenhausischen Arbeit beigefügt zu sehen. Denn obgleich, soviel wir wissen, Herr Tischbein solches bereits in Kupfer stechen lassen, so ist es doch immer noch viel zu wenig bekannt.

Und so wenden wir uns nach diesem weiten, doch hoffentlich nicht für zwecklos gehaltenen Umweg wieder zu dem eigentlichen Gegenstand dieser Blätter, zu unserer Kunstausstellung, wovon noch einiges zu erwähnen übrigblieb.

4. *Preiserteilung.*

Haben wir nun oben die sämtlichen eingesandten Kunstwerke nach unserem besten Vermögen dem Zwecke gemäß darzustellen und nach unserer besten Einsicht zu

beurteilen gesucht, so sei es vergönnt, uns nochmals zu der Wagnerischen Zeichnung zu wenden, welcher aus oben schon angeführten Gründen der Preis zuerteilt worden, wobei wir noch folgendes zu erinnern finden.

Sollte man nämlich einige Ähnlichkeit gedachter Zeichnung mit dem Flaxmanischen Entwurf von ebendiesem Gegenstande bemerken wollen und die Arbeit unseres Freundes ungünstiger deshalb ansehen, so empfehlen wir die Beherzigung nachstehender Betrachtungen, welche in manchem Sinne hier einen Platz verdienen.

Flaxmans Entwürfe zum Homer, Äschylus und Dante, welche jetzt eben in Deutschland mit lebhaftem Betrieb kopiert und verbreitet werden, sind allerdings Produkte eines Künstlers von Geist und Talenten; doch müssen wir bei aller Achtung, welche wir für dieselben hegen, beiläufig anmerken, daß, überhaupt genommen, ihnen doch etwas zu viel Ehre widerfährt. Wenn indessen eine Auswahl der besten dieser Entwürfe gemacht werden sollte, so wäre zuverlässig das Blatt, wo Odysseus dem Polyphem Wein in die Schale gießt, nicht darunter begriffen. Gleichwohl wird man an demselben doch auch den vernünftigen Künstler nicht verkennen, der seinen Gegenstand von der rechten Seite anfaßt, und so wäre es kein Wunder, wenn eines andern wackeren Künstlers Arbeit, der ungefähr von demselben Standpunkt ausgegangen, mit der Flaxmanischen im allgemeinen zusammenträfe.

Indessen würde Wagners Verdienst in unsern Augen im geringsten nichts verloren und wir ihm dennoch mit völliger Überzeugung den Preis erteilt haben, wenn er auch wirklich Flaxmans Entwurf seinem Werke zum Grund gelegt hätte.

Denn der Künstler hat das Recht, ja die Pflicht, das unvollkommen Gebildete als Stoff zu behandeln und sich es anzueignen, als wenn es von Hause aus sein gehörte. Er leistet allerdings etwas Rühmliches, wenn er einem flüchtigen, mangelhaften Entwurf mehr Gehalt verleiht, die Anordnung verbessert, die Charaktere mehr bestimmt und entwickelt. Wer hingegen aus einem guten Kunst-

werke borgt und das Erborgte ebenso unzweckmäßig anwendet als verschlechtert darstellt, setzt sich dem schärfsten Tadel aus; denn er zeigt schwache Fähigkeiten und ist auf dem geraden Wege zur Pfuscherei begriffen.

5. *Rückblick.*

Verschiedene Kunstfreunde, ja mehrere von den preiswerbenden Künstlern selbst haben die ofterwähnte Preisaufgabe für ein der bildenden Kunst beinahe unauflösliches Rätsel halten wollen, worüber wir denselben einige Erklärung schuldig sind. Bei dieser Gelegenheit dürfte es nicht unzweckmäßig sein, auch von allen bisherigen Preisaufgaben kurze Rechenschaft abzulegen, ja selbst über die Ursachen, warum man dieses Institut begründete, ein Wort zu sagen.

Der Hang zum Historischen, zum Sentimental-Unbedeutenden und zum Platt-Natürlichen schien in der Kunst immer mehr um sich greifen zu wollen; man suchte daher in den "Propyläen" auf die großen Vorteile einer sorgfältigen Wahl günstiger Gegenstände den Künstler aufmerksam zu machen: allein es zeigten sich gleich anfangs so viele Mißverständnisse, daß wir uns überzeugten, hier sei weder ein gedrucktes Wort noch eine Erläuterung desselben hinlänglich, man müsse zur Tat schreiten und andere dazu auffordern. Durch Aufgaben glaubte man dem Künstler die Wahl zu erleichtern, seine Tätigkeit auf ein sicheres Ziel zu richten und bei Gelegenheit dasjenige deutlich und wiederholt auszusprechen, was an und für sich einmal als Anleitung aufgestellt, nicht einen jeden anzumuten schien.

Weil aber die höhern Gegenstände, poetisch und heroisch wie sie sein mögen, doch immer wieder in höhere und niedere Einteilungen zerfallen, so sollte bei den Aufgaben eine allmähliche Steigerung beobachtet und der Künstler stufenweise in die vielleicht nicht einem jeden bekannten Wege gelenkt werden.

Bei der ersten Aufgabe im Jahr 1799: Aphrodite, dem Paris die Helena zuführend, verlangte man von den konkurrierenden Künstlern keinesweges die Darstellung dieser

Figuren in ihrer ganzen Herrlichkeit, wie etwa die idealischen Typen der Antike sie uns zeigen (diese Forderung wäre allerdings viel zu groß gewesen), sondern man wählte den Gegenstand vornehmlich darum, weil er zu einem anmutigen Bilde Gelegenheit gab. Falls der Künstler, Maler oder Bildhauer, Kunstfertigkeit mit Geschmack verband, so war er durchaus begünstigt und in kein ganz fremdes Feld gewiesen. Der Gegenstand ist gefällig, poetisch, er läßt sich deutlich darstellen, und höhere Anforderungen als diese wurden vors erste nicht gemacht.

Beide Aufgaben im Jahr 1800 beabsichtigten schon höhere Kunstzwecke. Bei Hektors Abschied von Andromache kam es vornehmlich darauf an, durch Innigkeit, Zartgefühl und lebendigen Ausdruck an das Gemüt zu sprechen. Die Charaktere waren nicht weniger edel, die Figuren gegenseitig in einem schönen menschlichen Verhältnis. Hiernächst durfte man auch von den Nationalanlagen der Deutschen für diesen Gegenstand Vorteile erwarten, welche Vermutung durch den Erfolg wirklich bewährt worden.

Der andere Gegenstand: Odysseus und Diomedes, welche die Pferde des Rhesos rauben, sollte diejenigen Talente begünstigen, denen Bewegung, Kraft und Tat besser darzustellen gelingt als stille Rührung des Gemüts. Dieser Gegenstand war ebenfalls völlig bequem und konnte den geschicktesten Künstler würdig beschäftigen, indem er Gelegenheit zu interessanten Gruppen und gewaltigen Wirkungen von Licht und Schatten gab. Nicht weniger günstig kontrastierten die Figuren in Hinsicht ihres Charakters.

Die erste Preisaufgabe von 1801 sollte mehr als eine der vorhergegangenen das künstlerische Erfindungsvermögen in Tätigkeit setzen; denn das romantisch-heroische Sujet, Achilleus in Skyros, ist reich, und es entwickeln sich aus demselben Motive der verschiedensten Art.

Achilleus im Kampf mit den Flußgöttern ist unstreitig eine Aufgabe noch höherer Art; weil sie aber, man möchte wohl sagen, auf der Grenze des Erhaben-Poetischen und Phantastisch-Wunderbaren steht, so will sie nicht nur vom

Künstler klar gedacht, sondern auch die Darstellung derselben mit einem glücklichen Griff des Geschmacks gehascht sein. Welches wir für die Ursache halten, daß keine der eingegangenen Darstellungen volle Befriedigung gewährte.

Man beliebte deswegen für das Jahr 1802 den ganz reinen Gegenstand Perseus und Andromeda, der ebenfalls sehr hoch steht und mit dem Wunderbaren, Schönen und Anmutigen noch das Pathetische verbindet.

Endlich wurde durch die Aufgabe fürs vergangene Jahr beinahe das ganze Vermögen der Kunst in Anspruch genommen: einer rohen, plumpen Riesenkraft schlaue Klugheit und mutiges Erkühnen gegenüber.

Soll dieser Gegenstand wahr und treffend dargestellt werden, so muß der Künstler ahnden lassen oder bedeuten: daß der ungeschlachte Riese dem weisen Helden unterliegen müsse. Dadurch wird dem Beschauer eine große Wahrheit und Lehre symbolisch vor die Augen gebracht und ins Gemüt geprägt.

Wenn Menschen gegen Elemente kämpfen oder, von solcher Gewalt bedrängt, sich zu retten suchen, finden sich immer die günstigsten Gegenstände für bildende Kunst. Raffael gewann auf diesem Felde den Stoff sowohl zur Sündflut als zum Brand des Borgo.

Auch unsere Aufgabe, wenn sie im höchsten Sinne genommen wird, gehört eigentlich zu derselben Art. Dort erscheinen Menschen in Gefahr und trachten auf verschiedene Weise, sich der Gewalt roher Naturkräfte zu entziehen; hier sucht Odysseus mit listig- besonnenem Mut Polyphemos Übergewalt zu bändigen. Das Element senkt sich schon und weicht der Manneskraft.

Oben erwähnte Bilder mögen vielleicht mehr Pathos, mehr sinnlich und herzlich Rührendes enthalten; unsere Aufgabe hingegen würde bei ebenso vortrefflicher Ausführung ohne Zweifel ergötzender für die heiteren, unabhängigen Gemütskräfte sein. Ihr kommt zustatten, daß in Polyphemos das Element personifiziert erscheint und der so herrlich kontrastierende Charakter des Odysseus als triumphierende Hauptfigur des ganzen Bildes dem Künstler

nicht geringen Vorteil gewährt. Hingegen bleiben die Gesellen, wiewohl für sich interessant genug und zur Bedeutung unentbehrlich, doch in Absicht auf Ausdruck des Alters, des Geschlechts, der Bewegung, der Leidenschaft weniger mannigfaltig und anziehend darzustellen als die Figuren, welche von einer Wasser- oder Feuersnot bedrängt werden.

6. *Preisaufgabe fürs laufende Jahr.*

Wir haben uns im vorhergehenden bloß deswegen umständlicher über einiges erklärt, weil wir *das Menschengeschlecht, vom Elemente des Wassers bedrängt,* zur Aufgabe für das laufende Jahr ausgewählt haben. Man mag sich diese Bedrängnis nun als allgemeine oder besondere Überschwemmung, als Austreten eines Berg- oder Talstromes, als Zerreißen eines Dammes oder sonst denken: jede Bearbeitung soll von uns wohl aufgenommen sein, welche die höchsten und mannigfaltigsten Motive der Tätigkeit und des Leidens in gebildetem Kunstsinne vorzulegen weiß.

Womit wir uns denn Gönnern und Freunden in Hoffnung einer öftern Unterhaltung zu geneigtem Andenken und Anteil empfehlen.

Weimar, den 1. Januar 1804.

J. W. v. Goethe
im Namen der vereinigten Kunstfreunde.

ERKLÄRUNG

[Intelligenzblatt der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung 1804, Nr. 4.]

WIR vernehmen, daß man, besonders von seiten verschiedener Künstler, unsere Urteile über die Bewerbstücke überhaupt allzu nachsichtig finden will. Wir haben uns hierüber zwar schon öffentlich erklärt; allein wir können nicht verlangen, daß jedem alles von uns Gesagte immer gegenwärtig sei. Insofern also ein Vorwurf wiederholt wird, so ist ja auch wohl demselben wiederholt zu begegnen erlaubt.

Kunst und Künstler sind beim Urteilen notwendig zu unterscheiden. Von der Kunst kann, was immer in ihren Grenzen liegt, alles verlangt werden; an den Künstler hingegen darf man in unsern Tagen keine zu hohe Forderungen machen, weil er mehr als jemals mit Hindernissen zu kämpfen hat und äußerst selten Gelegenheit zu bedeutenden Arbeiten findet. Wer daher nur Leidliches zuwege bringt, verdient schon geneigte Aufnahme; wem Gutes gelingt, der ist schon alles Lobes wert. Wesentliche Fehler haben wir niemals verschwiegen, aber auch schwache Bemühungen nicht mit beleidigender Verachtung zurückschrecken wollen; vielmehr hielten wir es für Pflicht, uns um die Zustände der Künstler zu erkundigen und, insofern es unsern eingeschränkten Kräften möglich war, günstig darauf zu wirken.

W[eimarische] K[unst-] F[reunde].

EINIGES VON DEM LEBENS- UND KUNSTGANGE HERRN MARTIN WAGNERS

[Intelligenzblatt der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung 1804, Nr. 6.]

HERR Wagner ist in Würzburg geboren und ein Sohn des dortigen Hofbildhauers, nun sechsundzwanzig Jahre alt. Sein Vater widmete ihn der bildenden Kunst, wozu er schon sehr früh große Neigung blicken ließ. Man wollte ihn erst durch die Schulen durchgehen lassen, damit er einige einleitende Kenntnis der alten Geschichte und Poesie sich erwürbe; allein er fand bald, daß ihn dieser Weg zu langsam zu seinem Zweck führe, verließ das Gymnasium und zeichnete bis in sein neunzehntes Jahr unter väterlicher Leitung nach Gips und Anatomie, in den ersten Jahren noch unentschlossen, ob er Maler oder Bildhauer werden wolle, bis er endlich die Malerei wählte.

Des damaligen Herrn Koadjutors, gegenwärtigen Erzkanzlers Kurfürstliche Gnaden empfahlen denselben nach Wien, wo er unter Leitung des Herrn Direktor Fügers fünf Jahre an der Akademie der bildenden Künste den Studien nach der Natur und den Antiken oblag, nicht weniger einige Gemälde der Galerie kopierte und sich zuletzt in eigenen Kompositionen versuchte. Nachdem er deren mehrere gezeichnet, malte er sein erstes eignes Bild, das die Rückkehr Mariens mit den Weibern und Johannes von dem Grabe vorstellt.

Im vorigen Jahre, als dem letzten, welches er zu Wien zubrachte, erhielt er den ersten Preis (die Aufgabe war: Äneas, der die Venus um den Weg nach Karthago befragt), kehrte darauf in seine Vaterstadt zurück und begab sich von da zu Anfang des verflossenen Septembers nach Paris. Wir wünschen ihm Kräfte aller Art, um seinen dortigen Aufenthalt möglichst zu nutzen und sodann eine Wallfahrt nach Rom anzutreten, wo einer, der so vieles mitbringt, sich geschwind zu Hause finden und seinem Vaterlande für jede Aufmunterung und Unterstützung den tausendfachen Wert dereinst erstatten wird.

W[eimarische] K[unst-] F[reunde].

ZWEI LANDSCHAFTEN VON PHILIPP HACKERT

[Intelligenzblatt der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung 1804, Nr. 19. 20.]

VOR einigen Tagen sind in Weimar zwei beträchtlich große, in Öl gemalte Landschaften von Philipp Hackert angekommen, zur Verzierung des fürstlichen Schlosses bestimmt, deren Gegenstände interessant sind und die Ausführung so vorzüglich ist, daß man sich verbunden glaubt, den Freunden der Kunst nähere Nachricht davon mitzuteilen.

Eins dieser Bilder zeigt, von der Höhe der Villa Madama herunter, die Aussicht über einen Teil der Campagna di Roma nach den Gebirgen des Sabinerlandes hin, welche im Schimmer des Abendlichts glühen; man sieht den Tiberstrom mit mannigfaltigen Wendungen die Ebene durchfließen, im Mittelgrund Ponte Molle nebst einem Stücke der geraden, zur ehemaligen Porta Flaminia, jetzt del Popolo führenden Straße.

Das andere Gemälde stellt die nicht weniger merkwürdige Gegend um Florenz dar. In blauer Ferne ragen Gebirgsgipfel von Massa Carrara hervor, näher der gegen Pisa und Livorno hin sich absenkende Teil der Apenninen. Rechts liegt Fiesole auf seinem lustigen Hügel, zur Linken die mit Landhäusern gekrönten Höhen bei Florenz, dazwischen die fruchtbare, vom Arno durchflossene Ebene gegen Prato und Pistoja hin.

Florenz selbst hat der Künstler hier so wenig, als auf dem vorigen Bilde Rom gezeigt, der Beschauer hat dasselbe hinter den Bäumen des mit Vieh reich staffierten Vordergrundes zu suchen; der nicht weit von der Porta San Frediano gelegene Monte Oliveto ist jedoch noch sichtbar. Eine belebtere, reichere, erfreulichere Gegend möchte wohl schwerlich gefunden werden, wenige auch, welche in bezug auf Geschichte mehr Interesse haben dürften; denn in diesen lieblichen Gründen sind Künste und Wissenschaften der neuern Zeit zuerst wieder aufgegangen.

Gemälden, welche so wie diese zwei Hackertischen Werke treu nach der Natur gemalte Aussichten darstellen, würde großes Unrecht widerfahren, wenn man sie nach dem Maßstabe beurteilen wollte, den der höchste Begriff von der Landschaftmalerei dem Kunstrichter an die Hand gibt. Im allgemeinen gehören sie freilich mit zu diesem Fache, machen aber eine untergeordnete Art desselben aus. Wenn der Landschaftmaler im edelsten Sinne sich landschaftlicher Formen mit Freiheit bedient, um sein Gedicht darzustellen, und alle Springfedern der Kunst in Bewegung setzt, um durch Ton, Farbe, Beleuchtung, Anordnung usw. ein schönes Ganzes zu erzielen, so unterwirft sich hingegen der Maler von Aussichten den Bedingungen gewissenhafter Treue, er behält keine andere Freiheit als allenfalls die Wahl des Standpunkts und der Tageszeit, hat aber auch die übernommenen Pflichten erfüllt, sobald alle in seinem Gesichtskreis gelegenen Gegenstände mit möglichster Wahrheit dargestellt sind.

Wenn man jene gewiß billige Unterscheidung den erwähnten Gemälden Hackerts zugute kommen läßt und solche als Abbildungen der Gegend um Rom und Florenz betrachtet, so sind sie ungemein preiswürdig, ja, insoferne bloß Wirklichkeitsforderungen befriedigt werden sollen, beinahe als Gipfel der Kunst anzusehen. Besonders gilt dieses von der Aussicht bei Florenz; man kann die zahlreichen Landhäuser, die Kirchen und Klöster alle wiedererkennen, jedem Pfad nachgehen, den Hügel von Fiesole besteigen, den Arno verfolgen, bis wo er sich ferne zwischen Höhen verbirgt und nur noch aufsteigende Dünste seinen Lauf verraten. Alles dieses ist mit einer Kunstfertigkeit ausgeführt, die in Erstaunen setzt, bis ins kleinste Detail vollendet, doch weder mühsam noch trocken. Die vollkommen gelungenen Stellen gehen eigentlich (man erlaube uns den nicht gewöhnlichen, aber hier passenden Ausdruck) etwa eine Meile in das Bild hinein erst an; von dort bis zu den fernsten Gebirgen möchten wir in der Tat zweifeln, ob sich eine wahrhaftere Darstellung wirklicher Gegenstände dieser Art denken lasse. Der Vordergrund, an sich betrachtet, befriedigt fast ebensosehr:

Steine, Felsen, grasiger Boden, alles dieses ist vortrefflich, ausführlich behandelt und charakteristisch dargestellt. Für die Wirkung des Ganzen dürfte es zwar besser gewesen sein, den Vordergrund weniger reich mit Vieh zu staffieren; man würde solches in Hinsicht der Bedeutung sogar verlangen können. Denn die Gegend um Florenz ist vornehmlich ergiebig an Öl und Wein, ernährt hingegen nur wenig Vieh; aber Herr Hackert hat weder Weinranken noch Olivenbäume sehen lassen. Doch wir bemerken eben, daß unsere Wünsche sich über die Grenzen der Aussichtsgemälde in das Gebiet der höhern, dichterischen Landschaftmalerei verlieren, und wenden uns also zu dem ersterwähnten Gemälde, worauf die Gegend bei Rom abgebildet ist.

Mittelgrund und Ferne, so weit die Ebene reicht, können hier ebenfalls für beinahe unverbesserlich gelten; die Hügel bei Aqua acetosa sind wunderbar schön ausgeführt, mit wohlbeobachteter Übereinstimmung des Tons, und gleichwohl könnte ein jeder derselben für sich allein ein kleines herrliches Gemälde vorstellen. Die entfernten hohen Gebirge scheinen etwas zu lackrot gefärbt, und gegen den mit Sonnenschein übergossenen Mittelgrund haben die Farben der nächsten Gegenstände nicht Glanz und Schimmer genug. Doch wir sind weit entfernt, solches dem Künstler zum Vorwurf machen zu wollen, sondern möchten vielmehr die Schuld der Palette beimessen, welche nicht hinreichende Mittel enthält, um das hohe Farbenspiel einer solchen Szene in allen Teilen genau der Natur nachzuahmen.

W[eimarische] K[unst-] F[reunde].

DENKMALE

[Gutachten vom 20. Juli 1804 über ein Grabdenkmal für Freifrau Luise v. Diede.]

Da man in Deutschland die Neigung hegt, Freunden, und besonders abgeschiedenen, Denkmale zu setzen, so habe ich lange schon bedauert, daß ich meine lieben Landsleute nicht auf dem rechten Wege sehe. Leider haben sich unsere Monumente an die Garten- und Landschaftsliebhaberei angeschlossen, und da sehen wir denn abgestumpfte Säulen, Vasen, Altäre, Obelisken und was dergleichen bildlose allgemeine Formen sind, die jeder Liebhaber erfinden und jeder Steinhauer ausführen kann.

Das beste Monument des Menschen ist der Mensch. Eine gute Büste in Marmor ist mehr wert als alles Architektonische, was man jemanden zu Ehren und Andenken aufstellen kann; ferner ist eine Medaille, von einem gründlichen Künstler nach einer Büste oder nach dem Leben gearbeitet, ein schönes Denkmal, das mehrere Freunde besitzen können und das auf die späteste Nachwelt übergeht.

Bloß zu beider Art Monumenten kann ich meine Stimme geben, wobei denn aber freilich tüchtige Künstler vorausgesetzt werden. Was hat uns nicht das fünfzehnte, sechzehnte und siebzehnte Jahrhundert für köstliche Denkmale dieser Art überliefert und wie manches schätzenswerte auch das achtzehnte! Im neunzehnten werden sich gewiß die Künstler vermehren, welche etwas Vorzügliches leisten, wenn die Liebhaber das Geld, das ohnehin ausgegeben wird, würdig anzuwenden wissen.

Leider tritt noch ein anderer Fall ein. Man denkt an ein Denkmal gewöhnlich erst nach dem Tode einer geliebten Person, dann erst, wenn ihre Gestalt vorübergegangen und ihr Schatten nicht mehr zu haschen ist.

Nicht weniger haben selbst wohlhabende, ja reiche Personen Bedenken, hundert bis zweihundert Dukaten an eine Marmorbüste zu wenden, da es doch das Unschätzbarste ist, was sie ihrer Nachkommenschaft überliefern können.

Mehr weiß ich nicht hinzuzufügen, es müßte denn die

Betrachtung sein, daß ein solches Denkmal überdies noch transportabel bleibt und zur edelsten Zierde der Wohnungen gereicht, anstatt daß alle architektonische Monumente, an den Grund und Boden gefesselt, vom Wetter, vom Mutwillen, vom neuen Besitzer zerstört und, solange sie stehen, durch das An- und Einkritzeln der Namen geschändet werden.

Alles hier Gesagte könnte man an Fürsten und Vorsteher des gemeinen Wesens richten, nur im höhern Sinne. Wie man es denn, solange die Welt steht, nicht höher hat bringen können als zu einer ikonischen Statue.

WEIMARISCHE SECHSTE KUNSTAUSSTELLUNG [1804] UND AUFGABE ZUR SIEBENTEN [1805]

[Intelligenzblatt der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung 1804, Nr. 137.]

UNTER den funfzehn Konkurrenten, welche die diesjährige Preisaufgabe der *allgemeinen Überschwemmung* bearbeitet haben, halten sich mehrere gewissermaßen das Gleichgewicht, und mancherlei Vorzüge finden sich unter ihnen geteilt. Es wollte daher unmöglich fallen, sich für einen oder einige zu entscheiden. Anstatt also den Preis dergestalt zu zerstückeln, daß er weder als Auszeichnung noch als Gabe betrachtet werden könnte, so hat die Gesellschaft beschlossen, ihn dieses Jahr zurückzuhalten, ihn dagegen für das nächste auf hundertundzwanzig Dukaten zu erhöhen, welche dann in voller oder geteilter Summe auf jeden Fall zugesprochen werden sollen. Die Aufgabe überläßt man den Künstlern aus

dem Leben des Herkules

zu wählen, vom ersten Augenblick an, da er als Kind ein Schlangenpaar erwürgte, bis zur Aufnahme in den Olymp und Vermählung mit Hebe.

Man ersucht die Künstler, sich vorläufig aus den vorhandenen Mythologien mit dem Leben des Helden bekannt zu machen, und wird in dem *Neujahrsprogramm dieser Zeitung* sowohl das diesjährig Eingeschickte beurteilen, als auch den Wert jener Reihe von Gegenständen umständlicher auseinandersetzen.

WEIMARISCHE KUNSTAUSSTELLUNG VOM JAHRE 1804 UND PREISAUFGABE FÜR DAS JAHR 1805

[Extrabeilage zum ersten Quartal der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung. 1805.]

I.

KUNSTAUSSTELLUNG VON 1804

1. *Vorerinnerung.*

WIEWOHL von den Künstlern, welche die vorgeschlagene Preisaufgabe bearbeitet, keiner den Gegenstand bis zur völligen Befriedigung glücklich gedacht und dargestellt hat, so zeigte sich doch in den eingegangenen Konkurrenzstücken eine merkwürdige Mannigfaltigkeit von Ansichten, zugleich aber auch fast allgemein das lobenswürdige Streben zum Rechten. Es ereignete sich daher der unerwartete Fall, daß nach angestellter ernstlicher Prüfung mehrere der eingesandten Werke bei eigentümlichen Vorzügen überhaupt ein gleiches Maß von Verdienst zu haben schienen, dergestalt daß man sich für kein einzelnes entscheiden, keinem den Preis zu erteilen imstande war. Diese lehrreiche Erscheinung hätten wir dem Publikum gern vollständig in mehreren Kupferstichen unter die Augen gelegt, wäre das Unternehmen nicht für diese Blätter zu weitläuftig geworden. Wir müssen uns darum begnügen, nur von einem Stück, dem wir uns vorzüglich geneigt bekennen, durch einen in Kupfer gestochenen Umriß, von allen übrigen aber bloß durch Beschreibung Rechenschaft zu geben.

[2. Verzeichnis der ausgestellten Kunstwerke. Von J. H. Meyer.]

3. *Beurteilung der eingesendeten Arbeiten im einzelnen.*

1. Die vorgesetzte Kupfertafel stellt den ganzen Inhalt der mit Farben angewaschenen Zeichnung Lit. A vor Augen und überhebt uns einer näheren Beschreibung dieses Werks. Der Künstler hat über seine Figuren, die

er als letzte Reste eines entarteten Menschengeschlechts darstellen wollte, alle Schrecknisse des furchtbaren, nahen, unabwendbaren Verderbens zusammengehäuft. Unsere Aufgabe wäre demnach in diesem Werke ziemlich gut aufgefaßt, sowie auch die Figuren des Verfassers Absicht mit kraftvollem Ausdruck darstellen. Doch ein Kunstwerk sollte nicht nur ein bedeutendes, sondern auch zugleich ein schönes und gefälliges Werk sein. Wenn die Bedeutung besonders in tragischen Situationen eine unerläßliche Bedingung ist, so darf man den Geschmack, die Anmut ebensowenig vermissen. Allein von dieser Seite sind die Forderungen der Kunst hier unbefriedigt geblieben. Die Figuren bilden keine angenehme Gruppe, sondern hängen wie eine Kette zusammen. In Hinsicht auf anatomische Richtigkeit der Zeichnung sind sie zwar nicht ohne Kenntnis ausgeführt, Muskeln und Sehnen zum Behuf des Ausdrucks gewaltsam angestrengt, eigentliche Wohlgestalt aber hat der Künstler den Formen nicht mitgeteilt.

Aus diesem Werk und noch drei anderen von gleicher Hand und verschiedenen Inhalts, welche wir vor Augen haben, leuchten allerdings höchst günstige Anlagen zur Kunst hervor, doch müssen diese Anlagen durch Übung und emsiges Studieren nach großen Meistern erst ausgebildet werden, bevor unbedingt ruhmwürdige Produkte von denselben zu erwarten sind. . . .

[Die Fortsetzung der Besprechung von J. H. Meyer.]

Ferner sind verschiedene Kunstwerke und kunstbetreffende Manuskripte eingegangen, von welchen wir denen, die an unserer Anstalt freundlichen Teil nehmen, gerne Nachricht geben möchten und glauben, solches werde nicht leicht an einem schicklicheren Orte geschehen können als eben hier.

[Es folgt ein Bericht J. H. Meyers über einige "Ölgemälde und Zeichnungen", "Kupferstiche und Holzschnitte" und "Manuskripte". Mitten darin folgender Einschub Goethes:]

Der Direktor der kurfürstlich-bayrischen Galerien, Herr J. C. v. Mannlich, hat ein aus zwölf Großfolioblättern be-

stehendes *Zeichenbuch* herausgegeben, in Crayonmanier gestochen, *für Zöglinge der Kunst und Liebhaber.*

In einem kurzen Vorbericht gibt derselbe seine Absicht zu erkennen. Er schärft ein, wie notwendig es sei, die ersten Eindrücke von den besten und reinsten Quellen herzuleiten. Der Lehrer solle nicht seine eigenen Werke dem Anfänger zum Muster geben. Die vortrefflichen Werke der alten Griechen stehen von dem Zögling zu weit ab; an die Natur gleich hinzuführen sei weder möglich noch rätlich, weil sie ja schon mit Kunstsinn betrachtet werden wolle. Anfängern gleich bei den ersten Versuchen einen reinen Geschmack einzuprägen und ihre Schritte zu den Werken der Natur und der Griechen zu erleichtern, seien die besten Werke Raffaels geeignet, aus welchen denn auch diese sämtlichen Studien gezogen sind....

Wir wünschen, diese Blätter in die Zeichenschulen aufgenommen zu sehen, damit der Herausgeber sich in dem Fall befinde, ein so löbliches Unternehmen fortzusetzen. Künstler und Liebhaber, welche beizeiten durch solche Umrisse zu Raffaels Werken und von da zur Antike und zur Natur geleitet werden, wird ein guter Genius vor manchen Gebrechen unserer Zeit bewahren: vor der Neigung zur Karikatur, in der sich der formlose Witz gefällt, und vor der Halbkultur, die uns gern die altflorentinisch-deutschen mönchischen Holzschnittanfänge als das letzte Ziel der Kunst aufstellen möchte.

II.

PREISAUFGABE FÜRS LAUFENDE JAHR

WIR überlassen den Künstlern, aus dem Leben des Herkules sich einzelne oder mehrere Gegenstände, die aufeinander Bezug haben, zu wählen, und um dies zu erleichtern, fügen wir summarisch hier bei, was die Mythologie von seinen Taten und Schicksalen überliefert. Der größte Teil davon kann vor die Sinne gebracht werden, und da die Hauptfigur in starken und kräftigen Formen dargestellt werden muß und von dem höchsten göttergleichen Adel bis nahe an Silenische Form

gebildet werden kann, so erscheint schon hierdurch eine große Mannigfaltigkeit, ohne zu rechnen, daß bei den Taten und Begebenheiten des hohen Götterhelden gemeine Naturen, Tiere und Ungeheuer mit auftreten und sowohl einfache als reiche Kompositionen möglich sind. Einige schöne Gegenstände finden sich noch im Philostrat.

[Es folgt ein Aufsatz von F. W. Riemer: Leben des Herkules.]

Hundertundzwanzig Dukaten sollen, entweder in [un]getrennter oder geteilter Summe, zugesprochen werden. Die Beurteilung geschieht nach unseren schon genugsam bekannten Grundsätzen.

Weimar, den 1. Januar 1805.

J. W. v. Goethe
im Namen der Weimarischen Kunstfreunde.

SIEBENTE WEIMARISCHE KUNSTAUSSTELLUNG VOM JAHRE 1805

[Extrabeilage zum ersten Quartal der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung. 1806.]

1. *Preiserteilung.*

DER diesjährige in einhundertundzwanzig Dukaten bestehende Preis ist zwischen Herrn Hoffmann in Köln und Herrn Friedrich in Dresden verteilt worden. Ersterer hatte die Reinigung des Stalles des Augias durch Herkules, der andere zwei Landschaften in Sepia eingesendet.

[2. Verzeichnis der ausgestellten Kunstwerke. Von J. H. Meyer.]

[3. Beurteilung der eingesendeten Arbeiten im einzelnen. Von J. H. Meyer.]

Für das laufende Jahr bleibt unsere Ausstellung geschlossen. Inzwischen gedenken wir uns mit Freunden der Kunst und Natur über die *Farben* zu unterhalten. Vielleicht richten wir künftig unsere Preisaufgaben gegen diese nicht genugsam beachtete Seite der Kunst.

Weimar, den 1. Januar 1806.

J. W. v. Goethe
im Namen der vereinigten Kunstfreunde.

NEUE UNTERHALTUNGEN ÜBER VERSCHIEDENE GEGENSTÄNDE DER KUNST ALS FOLGE DER NACHRICHTEN VON DEN WEIMARISCHEN KUNST-AUSSTELLUNGEN

[Extrabeilage zum ersten Quartal der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung. 1808.]

Einige einzelne Gedanken und Betrachtungen eines Kunstfreundes.

ALLGEMEIN geschieht an die selbstständige Kunst die Forderung, daß sie dienen soll. Die Menschenmasse, die man das Publikum nennt, die Großen, die Reichen, die Priester, die Moralisten, die Romanschreiber, die Zeitungsfreunde, die Naturforscher und andere mehr verlangen sämtlich, die Kunst soll nach ihrem Sinne, ihren Launen, zu Beförderung ihres besonderen Zwecks und Nutzens sich hingeben. Wie schwer, ja wie fast unmöglich ist es nun bei solchen Anmaßungen, daß der bildende Künstler sich wahrhaft frei mache, selbstständig strebe, sich zum höchsten Zweck emporzuarbeiten! Die Kunst hat einen idealischen Ursprung; man kann sagen, sie sei aus und mit Religion entsprungen. In den ältesten Zeiten diente die Kunst jederzeit der Religion, indem sie gewisse strenge, trübe, seltsame und gewaltsame Vorstellungen ausbildete. Deswegen fing die bildende Kunst nirgends vom Natürlichen an, sondern überall mit einer Art von barbarischem Sinn und Geschmack. So bei den Ägyptern, die sich auch aus der Knechtschaft dieses dunkeln Zustandes nie befreieten; bei den Griechen, die sich nach und nach daraus loswanden; bei den neueren Italienern, welche mit den Griechen in ähnlichem Falle, aber nicht so weit wie dieselben gekommen waren. Wenn die Kunst der Religion dient, genießt sie den Vorteil, daß ihr diese keine Schranken setzt, wenigstens ist solches bei der Religion der Griechen und der katholisch-christlichen der Fall gewesen; indessen gedenkt man hier-

mit nicht zu leugnen, daß jene der Kunst überhaupt noch günstiger war als diese.

Es ist ein artiges Märchen, daß der Schatten eines Liebhabers zur Erfindung der Zeichenkunst Anlaß gegeben habe; allein die Neigung beschränkt das Gefühl, wenn die Religion hingegen es erweitert. Eine Kunst, die vom Porträt anfing, käme in Gefahr, niemals vorwärtszugehen; der Kunst auf ihrer untersten Stufe bleibt noch immer die Fertigkeit, ein leidliches Porträt zu machen.

Die echte Kunst hat einen idealen Ursprung und eine ideale Richtung; sie hat ein reales Fundament, aber sie ist nicht realistisch.

Die Natur ist schön, bis an eine gewisse Grenze; die Kunst ist schön durch ein gewisses Maß. Die Naturschönheit ist den Gesetzen der Notwendigkeit unterworfen, die Kunstschönheit den Gesetzen des höchstgebildeten menschlichen Geistes; jene erscheint uns darum gleichsam gebunden, diese gleichsam frei.

VORSCHLÄGE, DEN KÜNSTLERN ARBEIT ZU VERSCHAFFEN

[Vorarbeit zu unvollendet gebliebenem Aufsatz.]

WAS in der Abhandlung über Akademien hierüber gesagt worden.

Meister und Schüler sollen sich in Kunstwerken üben können.

Wer sie nehmen und bezahlen soll.

Könige, Fürsten, Alleinherrscher.

Wie viel schon von ihnen geschieht.

Wie jedoch, wenn sie persönlich keine Neigung zu den Künsten haben, manches auf ein Menschenalter stocken kann.

Die Neigung, das Bedürfnis ist daher weiter auszubreiten.

Particuliers.

Kirchen.

Katholische.

Lutherische.

Reformierte.

Lokal, wo die Kunstwerke zu placieren.

Regenten und Militarpersonen, deren öffentliches Leben gleichsam unter freiem Himmel, stehen billig auf öffentlichen Plätzen.

Minister in den Ratssälen, andere verdiente Staatsbeamte in den Sessionstuben.

Gelehrte auf Bibliotheken.

Inwiefern schon etwas Ähnliches existiert.

Eine solche allgemeine Anstalt setzt Kunst voraus und wirkt wieder zurück auf Kunst.

Italien auch hierin Muster und Vorgängerin.

Bilder in den Sessionstuben zu Venedig.

Vom Saal der Signoria an bis zum Bilde der Schneidergilde.

Gemälde im Zimmer der Zehen.

Wie die Sache in Deutschland steht.

Leerheit des Begriffs eines Pantheons für eine Nation, besonders wie die deutsche.

Es würde dadurch allenfalls eine Kunstliebhaberei auf eine Stadt konzentriert, die doch eigentlich über das Ganze verteilt und ausgedehnt werden sollte.

Unschicklichkeit architektonischer Monumente.
Diese schreiben sich nur her aus dem Mangel der höhern bildenden Kunst.
Doppelter Vorschlag, einmal für die Bildhauerei, dann für die Malerei.
Warum der Bildhauerkunst die Porträte zu vindizieren.
Pflicht und Kunst des Bildhauers, sich ans eigentlich Charakteristische zu halten.
Dauer des Plastischen.
Pflicht, die Bildhauerkunst zu erhalten, welches vorzüglich durchs Porträt geschehen kann.
Gradation in Absicht auf den Wert und Stoff der Ausführung.

1) Erstes Modell allenfalls in Gips abgegossen.
2) In Ton ausgeführt.
3) In Marmor ausgeführt.

Eine gute Gipsbüste ist jede Familie schon schuldig von ihrem Stifter oder einem bedeutenden Mann in derselben zu haben.
Selbst in Ton ist der Aufwand nicht groß und hat in sich eine ewige Dauer, und es bleibt den Nachkommen noch immer übrig, sie in Marmor verwandeln zu lassen.
An größern Orten sowie selbst an kleinern gibt es Klubs, die ihren bedeutenden Mitgliedern, besonders wenn sie ein gewisses Alter erreicht hätten, diese Ehre zu erzeigen schuldig wären.
Die Collegia wären ihren Präsidenten nach einer gewissen Epoche der geführten Verwaltung ein gleiches Kompliment schuldig.
Die Stadträte selbst kleiner Städte würden Ursache haben, bald jemanden von einer höhern Stufe, der einen guten Einfluß aufs gemeine Wesen gehabt, bald einen verdienten Mann aus ihrer eignen Mitte oder einen ihrer Eingebornen, der sich auswärts berühmt gemacht, in dem besten Zimmer ihres Stadthauses aufzustellen.
Anstalten, daß dieses mit guter Kunst geschehen könne.
Die Bildhauerzöglinge müßten bei der Akademie neben dem höhern Teile der Kunst auch im Porträt unterrichtet werden.

Was hiebei zu bemerken.

Ein sogenanntes natürliches Porträt.

Charakteristisches mit Stil.

Von dem letzten kann nur eigentlich die Rede sein.

Die Akademie soll selbst auf bedeutende Personen, besonders durchreisende, Jagd machen, sie modellieren lassen und einen Abdruck in gebranntem Ton bei sich aufstellen.

Was auf diese Weise sowohl als durch Bestellung das ganze Jahr von Meistern und Schülern gefertigt würde, könnte bei der Ausstellung als Konkurrenzstück gelten.

In einer Hauptstadt würde dadurch nach und nach eine unschätzbare Sammlung entstehen, indem, wenn man sich nur einen Zeitraum von zehn Jahren denkt, die bedeutenden Personen der In- und Außenwelt aufgestellt sein würden.

Hierzu könnten nun die übrigen, von Familien, Kollegien, Korporationen bestellten Büsten ohne großen Aufwand geschlagen werden und eine unversiegbare Welt für die Gegenwart und die Nachzeit, für das In- und Ausland entstehen.

Die Malerei hingegen müßte auf Bildnis keine Ansprüche machen. Die Porträtmalerei müßte man ganz den Particuliers und Familien überlassen, weil sehr viel dazu gehört, wenn ein gemaltes Porträt verdienen soll, öffentlich aufgestellt zu werden.

Allein um den Maler auch von diesem Vorteile genießen zu lassen, so wäre zu wünschen, daß der Begriff von dem Wert eines selbstständigen Gemäldes, das ohne weitern Bezug fürtrefflich ist oder sich dem Fürtrefflichen nähert, immer allgemeiner anerkannt werde. Jede Gesellschaft, jede Gemeinheit müßte sich überzeugen, daß sie etwas zur Erhaltung, zur Belebung der Kunst tut, wenn sie die Ausführung eines selbstständigen Bildes möglich macht.

Man müßte den Künstler nicht mit verderblichen Allegorien, nicht mit trocknen historischen oder schwachen sentimentalen Gegenständen plagen, sondern aus der ganzen akademischen Masse von dem, was dort für die Kunst heilsam und für den Künstler schicklich gehalten wird, sich irgendein Werk nach Vermögen zueignen.

Niemand müßte sich wundern, Venus und Adonis in einer Regierungssessionstube oder irgendeinen Homerischen Gegenstand in einer Kammersession anzutreffen.
Italienische Behandlung.
Hülfe durch Charakterbilder.
Zimmer der Dieci in Venedig.
Wirkung hiervon.
In großen Städten schließt sichs an das übrige Merkwürdige.
Kleine Orte macht es bedeutend.
Guercinische Werke in Cento.
Anhänglichkeit an die Vaterstadt.
Freude, dorthin aus der Ferne als ein gebildeter Mann zu wirken. Füeßli.
Möglichkeit, hierbei überhaupt ohne Parteigunst zu handeln.
Die Akademien sollen überhaupt alle ihre Urteile [und] ausgeteilten Preise öffentlich motivieren.
So auch, warum diesem und jenem eine solche Bestellung zur Ausführung übergeben worden.
Bei der jetzigen Publizität und bei der Art, über alles, selbst auch über Kunstwerke mitzureden und zu urteilen, mögen sie strenge, ungerechte, ja unschickliche Urteile erwarten.
Aber sie handeln nur nach Grundsätzen und Überzeugung.
Es ist hier nicht von Meßprodukten die Rede, deren schlechtestes immer noch einen Lobpreiser findet, mehr zugunsten des Verlegers als des Verfassers und Werkes. Ist das Werk verkauft, so lacht man das betrogne Publikum aus, und die Sache ist abgetan. Wäre hingegen ein schlechtes Bild an einem öffentlichen Orte aufgestellt, so würde es an manchen Reisenden immerfort einen strengen Zensor finden, so sehr man es auch anfangs gelobt hätte, und manches, was man anfangs hätte heruntersetzen wollen, würde bald wieder zu Ehren kommen.
Die Hauptsache beruht doch immer darauf, daß man von obenherein nach Grundsätzen handle, um unter gewissen Bedingungen das möglich Beste hervorzubringen; denn

daß gegen Kunstarbeiten, die auf diese Weise zu unsern Zeiten hervorgebracht werden, immer manches zu erinnern sein würde, versteht sich von selbst.

Was also aus einem solchen Mittelpunkt ausginge, müßte immer aus einem allgemeinen Gesichtspunkt mit Billigkeit beurteilt werden.

Möglichkeit der Ausführung in Absicht aufs Ökonomische.

Hier ist besonders von Gemeinheiten die Rede, die teils unabhängig, teils vom Konsens der Obern abhängig sind.

Tätigkeit junger Leute.

Bemühungen zu unmittelbar-wohltätigen Zwecken, um das Übel zu lindern.

Höhere Wohltätigkeit durch Zirkulation, in welche eine geistige Operation mit eingreift.

Lob der Künste von dieser Seite.

SENDSCHREIBEN DES HERRN GEH. RATS VON GOETHE AN DEN HERRN RAT UND DIREKTOR SICKLER, ÜBER DESSEN NEUENTDECKTES GRIECHISCHES GRABMAL BEI CUMAE

[Curiositäten der physisch-literarisch-artistisch-historischen Vor- und Mitwelt. Zweiten Bandes drittes Stück. 1812.]

EW. Wohlgeboren beschenken das kunstliebende Publikum abermals mit einer schönen, ja wohl einzigen Gabe, und ich eile, von meiner Seite dieselbe dankbar anzuerkennen. Sie haben, indem Sie diese höchst schätzbaren Monumente mitteilen, alles getan, um solche aus anderen altertümlichen Überlieferungen zu erläutern und aufzuklären.

Erlauben Sie mir dagegen, hier mit wenigem anzudeuten, wie ich mir, durch Ihre Schrift belehrt, jene Denkmale, die mich so höchlich entzückt, anzueignen getrachtet habe. Verzeihen Sie die Kürze, denn ich bin eben im Begriff, nach Karlsbad abzureisen.

Das entdeckte Grab ist wohl für das Grab einer vortrefflichen Tänzerin zu halten, welche zum Verdruß ihrer Freunde und Bewunderer zu früh von dem Schauplatze geschieden.

Die drei Bilder muß ich als zyklisch, als eine Trilogie ansehen: das kunstreiche Mädchen erscheint mir in allen dreien, und zwar im ersten die Gäste eines reichen Mannes zum genußreichsten Leben entzückend; das zweite stellt sie vor, wie sie im Tartarus, in der Region der Verwesung und Halbvernichtung, kümmerlich ihre Künste fortsetzt; das dritte zeigt sie uns, wie sie, dem Scheine nach wiederhergestellt, zu jener ewigen Schattenseligkeit gelangt ist. Das erste und letzte Bild erlauben keine andere Auslegung; die Auslegung des mittleren springt mir aus jenen beiden hervor.

Wäre es nötig, diese schönen Kunstprodukte noch besonders durchzugehen, da sie für sich an Sinn, Gemüt und Kunstgeschmack so deutlich sprechen und durch Ihre

Bemühungen schon so sehr herausgehoben sind? Aber man kann sich von etwas Liebenswürdigem so leicht nicht loswinden, und ich spreche daher meine Gedanken und Empfindungen mit Vergnügen aus, wie sie sich mir bei der Betrachtung dieser reizenden Kunstwerke immer wieder erneuern.

Die erste Tafel zeigt die Künstlerin als den höchsten, lebendigsten Schmuck eines Gastmahls, wo Gäste jedes Alters mit Erstaunen auf sie schauen. Unverwandte Aufmerksamkeit ist der größte Beifall, den das Alter geben kann, das, ebenso empfänglich als die Jugend, nicht so leicht zu Äußerungen gereizt wird. Das mittlere Alter sucht schon, angeregt, seine Bewunderung in leichter Handbewegung auszudrücken, so auch der Jüngling; doch dieser beugt sich überdies empfindungsvoll zusammen, und schon fährt der jüngste aller Zuschauer auf und beklatscht diese Tugenden wirklich.

Vom Effekte, den die Künstlerin hervorgebracht und der uns in seinen Abstufungen zuerst mehr angezogen als sie selbst, wenden wir uns nun zu ihr und finden sie in einer von jenen gewaltsamen Stellungen, durch welche wir von lebenden Tänzerinnen höchlich entzückt werden. Die schöne Beweglichkeit der Übergänge, die wir an solchen Künstlerinnen bewundern, ist hier für einen Moment fixiert, so daß wir das Vergangene, Gegenwärtige und Zukünftige zugleich erblicken und schon dadurch in einen überirdischen Zustand versetzt werden. Auch hier erscheint der Triumph der Kunst, welche die gemeine Sinnlichkeit in eine höhere verwandelt, so daß von jener kaum eine Spur mehr zu finden ist.

Daß die Künstlerin sich als Bacchisches Mädchen darstellt und eine Reihe Stellungen und Handlungen dieses Charakters abzuwickeln im Begriff ist, daran läßt sich wohl nicht zweifeln. Auf dem Seitentische stehen Gerätschaften, die sie braucht, um die verschiedenen Momente ihrer Darstellung mannigfaltig und bedeutend zu machen, und die hinten überschwebende Büste scheint eine helfende Person anzudeuten, die der Hauptfigur die Requisiten zureicht und gelegentlich einen Statisten macht;

denn mir scheint alles auf einen Solotanz angelegt zu sein.

Ich gehe zum zweiten Blatte. Wenn auf dem ersten die Künstlerin uns reich, lebensvoll, üppig, beweglich, graziös, wellenhaft und fließend erschien, so sehen wir hier in dem traurigen lemurischen Reiche von allem das Gegenteil. Sie hält sich zwar auf einem Fuße, allein sie drückt den andern an den Schenkel des erstern, als wenn er einen Halt suchte. Die linke Hand stützt sich auf die Hüfte, als wenn sie für sich selbst nicht Kraft genug hätte. Man findet hier die unästhetische Kreuzesform, die Glieder gehen im Zickzack, und zu dem wunderlichen Eindruck muß selbst der rechte aufgehobene Arm beitragen, der sich zu einer sonst graziös gewesenen Stellung in Bewegung setzt. Der Standfuß, der aufgestützte Arm, das angeschlossene Knie, alles gibt den Ausdruck des Stationären, des Beweglich-Unbeweglichen: ein wahres Bild der traurigen Lemuren, denen noch so viel Muskeln und Sehnen übrigbleiben, damit sie sich kümmerlich bewegen können, damit sie nicht ganz als durchsichtige Gerippe erscheinen und zusammenstürzen.

Aber auch in diesem widerwärtigen Zustande muß die Künstlerin auf ihr gegenwärtiges Publikum noch immer belebend, noch immer anziehend und kunstreich wirken. Das Verlangen der herbeieilenden Menge, der Beifall, den die ruhig Zuschauenden ihr widmen, sind hier in zwei Halbgespenstern sehr köstlich symbolisiert. Sowohl jede Figur für sich als alle drei zusammen komponieren vortrefflich und wirken in *einem* Sinne zu *einem* Ausdruck.

Was ist aber dieser Sinn? was ist dieser Ausdruck?

Die göttliche Kunst, welche alles zu veredeln und zu erhöhen weiß, mag auch das Widerwärtige, das Abscheuliche nicht ablehnen. Eben hier will sie ihr Majestätsrecht gewaltig ausüben. Aber sie hat nur *einen* Weg, dieses zu leisten: sie wird nicht Herr vom Häßlichen, als wenn sie es komisch behandelt, wie denn ja Zeuxis sich über seine eigene, ins häßlichste gebildete Hekuba zu Tode gelacht haben soll.

Eine Künstlerin, wie diese war, mußte sich bei ihrem

Leben in alle Formen zu schmiegen, alle Rollen auszuführen wissen, und jedem ist aus der Erfahrung bekannt, daß uns die komischen und neckischen Exhibitionen solcher Talente oft mehr aus dem Stegreife ergötzen als die ernsten und würdigen bei großen Anstalten und Anstrengungen. Bekleide man dieses gegenwärtige lemurische Scheusal mit weiblicher, jugendlicher Muskelfülle, man überziehe sie mit einer blendenden Haut, man statte sie mit einem schicklichen Gewand aus, welches jeder geschmackvolle Künstler unserer Tage ohne Anstrengung ausführen kann, so wird man eine von jenen komischen Posituren sehen, mit denen uns Harlekin und Colombine unser Leben lang zu ergötzen wußten. Verfahre man auf dieselbe Weise mit den beiden Nebenfiguren, so wird man finden, daß hier der Pöbel gemeint sei, der am meisten von solcherlei Vorstellungen angezogen wird.

Es sei mir verziehen, daß ich hier weitläuftiger, als vielleicht nötig wäre, geworden; aber nicht jeder würde mir gleich auf den ersten Anblick diesen antiken humoristischen Geniestreich zugeben, durch dessen Zauberkraft zwischen ein menschliches Schauspiel und ein geistiges Trauerspiel eine lemurische Posse, zwischen das Schöne und Erhabene ein Fratzenhaftes hineingebildet wird. Jedoch gestehe ich gern, daß ich nicht leicht etwas Bewundernswürdigeres finde als das ästhetische Zusammenstellen dieser drei Zustände, welche alles enthalten, was der Mensch über seine Gegenwart und Zukunft wissen, fühlen, wähnen und glauben kann.

Das letzte Bild wie das erste spricht sich von selbst aus. Charon hat die Künstlerin in das Land der Schatten hinübergeführt, und schon blickt er zurück, wer allenfalls wieder abzuholen drüben stehen möchte. Eine den Toten günstige und daher auch ihr Verdienst in jenem Reiche des Vergessens bewahrende Gottheit blickt mit Gefallen auf ein entfaltetes Pergament, worauf wohl die Rollen verzeichnet stehen mögen, in welchen die Künstlerin ihr Leben über bewundert worden; denn wie man den Dichtern Denkmale setzte, wo zur Seite ihrer Gestalt die Namen der Tragödien verzeichnet waren, sollte der

praktische Künstler sich nicht auch eines gleichen Vorzugs erfreuen?

Besonders aber diese Künstlerin, die, wie Orion seine Jagden, so ihre Darstellungen hier fortsetzt und vollendet. Cerberus schweigt in ihrer Gegenwart; sie findet schon wieder neue Bewunderer, vielleicht schon ehemalige, die ihr zu diesen verborgenen Regionen vorausgegangen. Ebensowenig fehlt es ihr an einer Dienerin; auch hier folgt ihr eine nach, welche, die ehemaligen Funktionen fortsetzend, den Schal für die Herrin bereit hält. Wundersam schön und bedeutend sind diese Umgebungen gruppiert und disponiert, und doch machen sie, wie auf den vorigen Tafeln, bloß den Rahmen zu dem eigentlichen Bilde, zu der Gestalt, die hier wie überall entscheidend hervortritt. Gewaltsam erscheint sie in einer mänadischen Bewegung, welche wohl die letzte sein mochte, womit eine solche Bacchische Darstellung beschlossen wurde, weil drüber hinaus Verzerrung liegt. Die Künstlerin scheint mitten durch den Kunstenthusiasmus, welcher sie auch hier begeistert, den Unterschied zu fühlen des gegenwärtigen Zustandes gegen den, welchen sie soeben verlassen hat. Stellung und Ausdruck sind tragisch, und sie könnte ebensogut eine Verzweifelnde als eine vom Gott mächtig Begeisterte vorstellen. Wie sie auf dem ersten Bilde die Zuschauer durch ein absichtliches Wegwenden zu necken schien, so ist sie hier wirklich abwesend: ihre Bewunderer stehen vor ihr, klatschen ihr entgegen, aber sie achtet ihrer nicht, aller Außenwelt entrückt, ganz in sich selbst hineingeworfen. Und so schließt sie ihre Darstellung mit den zwar stummen, aber pantomimisch genugsam deutlichen, wahrhaft heidnisch-tragischen Gesinnungen, welche sie mit dem Achill der Odyssee teilt, daß es besser sei, unter den Lebendigen als Magd einer Künstlerin den Schal nachzutragen, als unter den Toten für die Vortrefflichste zu gelten.

Sollte man mir den Vorwurf machen, daß ich zu viel aus diesen Bildern herausläse, so will ich die clausulam salutarem hier anhängen, daß, wenn man meinen Aufsatz nicht als eine Erklärung zu jenen Bildern wollte gelten

lassen, man denselben als ein Gedicht zu einem Gedichte ansehen möge, durch deren Wechselbetrachtung wohl ein neuer Genuß entspringen könnte.

Übrigens will ich nicht in Abrede sein, daß hinter dem sinnlich-ästhetischen Vorhange dieser Bilder noch etwas anderes verborgen sein dürfte, das, den Augen des Künstlers und Liebhabers entrückt, von Altertumskennern entdeckt, zu tieferer Belehrung dankbar von uns aufzunehmen ist.

So vollkommen ich jedoch diese Werke dem Gedanken und der Ausführung nach erkläre, so glaube ich doch Ursache zu haben, an dem hohen Altertume derselben zu zweifeln. Sollten sie von alten griechischen Cumanern verfertigt sein, so müßten sie vor die Zeiten Alexanders gesetzt werden, wo die Kunst noch nicht zu dieser Leichtigkeit und Geschmeidigkeit in allen Teilen ausgebildet war.

Die in dem Grabe gefundenen griechischen Wortfragmente scheinen mir nicht entscheidend zu beweisen, da die griechische Sprache den Römern so geläufig, in jenen Gegenden von alters her einheimisch und wohl auch auf neueren Monumenten im Brauche war.

Ich gestehe es, jener lemurische Scherz will mir nicht echt griechisch vorkommen; vielmehr möchte ich ihn in die Zeiten setzen, aus welchen die Philostrate ihre Halb- und Ganzfabeln, dichterische und rednerische Beschreibungen hergenommen. Mehr wage ich zur Bestätigung dieses Meinens nicht zu sagen. Es stehe übrigens oder falle, so bleibt die Vortrefflichkeit der Bilder unverrückt, und es ist keine Frage, daß der Dank für den Finder und Herausgeber sich bei wiederholter Beschauung und Betrachtung immer wieder anfrischen und vermehren muß.

Empfangen Ew. Wohlgeboren diese Bemerkungen freundlich. Meine Absicht war, mich kürzer zu fassen, aber in einem solchen Falle konzis und gedrungen sein zu wollen, setzt in Gefahr, lemurisch zu werden.

Weimar, den 28. April 1812.

Goethe.

NACHRICHT VON ALTDEUTSCHEN, IN LEIPZIG ENTDECKTEN KUNSTSCHÄTZEN

[Morgenblatt für gebildete Stände, 1815, 22. März. Nr. 69.]

Es befindet sich wohl keine Kirche in der Christenheit, deren frühere Gemälde, Statuen oder sonstige Denkmale nicht neuern Bedürfnissen oder verändertem Kunstgeschmack einmal weichen müssen. Glücklich, wenn sie nicht völlig zerstört, sondern, wenngleich ohne sorgfältigen Bedacht, jedoch durch günstiges Geschick einigermaßen erhalten werden.

Dieses letztere ist der Fall mit einer Anzahl alter Gemälde, welche sonst die Zierden der Leipziger Kirchen gewesen, aber herausgenommen und auf die Gewölbe dieser Gebäude gestellt worden. Sie befinden sich freilich in einem traurigen Zustande, doch an ihrer Wiederherstellung ist nicht durchaus zu verzweifeln. Die Entdeckung dieser bedeutenden Schätze sind wir Herrn Quandt schuldig, einem jungen Handelsmann, der mit Enthusiasmus für die Kunst schöne Kenntnisse derselben verbindet, auch Geschmack und Einsichten auf Reisen geläutert hat. Unter dem Schutz und mit Begünstigung der hohen Behörden, dem Beistande des Herrn Doktor Stieglitz und tätiger Mitwirkung der Herren Hillig und Lehmann hat derselbe mehrere kostbare Bilder vom Untergange gerettet, und man hofft, durch Reinigung und Restauration sie wieder genießbar zu machen. Die Nachrichten, welche wir davon erhalten, bringen wir um so schneller ins Publikum, als bei bevorstehender Jubilate-Messe gewiß jeder Kunstfreund und Kenner sich nach diesen Tafeln erkundigen und durch Teilnahme das glücklich begonnene Unternehmen befördern wird.

Vorläufig können wir folgendes mitteilen.

Fünf Gemälde auf Goldgrund.

Die Lichter in den Gewändern mit Gold gehöht.

1. *Ein Ecce Homo,* mit der Jahrzahl 1498.

2. Eine Krönung Mariä, viel älter. Zu aller Mangelhaftigkeit der Zeichnung ist sehr viel zartes Gefühl gesellt.

3. Eine Dreifaltigkeit. Gott Vater, die Leiche des Sohns im Schoße haltend. Unzählige Engel umgeben die erhabene Gruppe. Auf der Erde ruhen drei Verstorbene. Auf der einen Seite kniet Maria, auf der andern der heilige Sebastian, welche betend den Todesschlummer der Schlafenden bewachen.

4. Verfolgung der ersten Christen. Die Köpfe so schön und gefühlvoll, daß sie an Holbein erinnern.

5. Geschichte des Lazarus. Hände und Füße nicht zum besten gezeichnet, die Köpfe hingegen von der größten Schönheit, dem edelsten und rührendsten Ausdruck.

Bilder des ältern Cranachs.

1. Die Verklärung. Christus ist eine wahre Vergötterung des Menschen. Die erhabenen Gestalten des Himmels umgeben ihn; auf dem Hügel ruhen die Jünger im wachen Traume. Eine herrliche Aussicht eröffnet sich dem Auge weit über das Meer und über ein reichbebautes Vorgebirge. Das Bild ist *ein* Moment, *ein* Guß des Gedankens, vielleicht der höchste, gunstreichste Augenblick in Cranachs Leben.

2. Die Samariterin. Christus, voll hoher männlicher Würde, Weisheit und Huld, spricht wohlwollend und ernst zu dem jugendlich sorglosen Weibe, welche, ohne Beschauung, das Leben genußreich auf sich einwirken ließ und es heiter hinnahm. Von den gehaltvollen Worten ergriffen, kehrt ihr Blick zum erstenmal sich in ihr Inneres.

3. Die Kreuzigung. Auf der einen Seite stehen, in tiefen Schmerz versunken, die Freunde des Heilands, auf der andern in unerschütterlich-roher Kraft die Kriegsknechte. Der Hauptmann allein blickt gedankenvoll zu dem Gekreuzigten empor, sowie auch einer von den Priestern. Diese drei Bilder sind von beträchtlicher Größe.

4. Der Sterbende. Ungefähr zwanzig Zoll breit und einige dreißig Zoll hoch. Die größte Figur im Vordergrunde hat ungefähr vier Zoll. Die Komposition ist reich und erfordert eine weitläufige Beschreibung, daher nur so viel

zur Einleitung: Unten liegt der Sterbende, dem die letzte Ölung erteilt wird; an dessen Bette kniet die Gattin, die Erben hingegen untersuchen Kisten und Kasten. Über dem Sterbenden erhebt sich dessen Seele, welche sich auf der einen Seite von Teufeln ihre Sünden vorgehalten sieht, auf der andern von Engeln Vergebung vernimmt. Oben zeigt sich in Wolken die Dreieinigkeit, mit Engeln und Patriarchen umgeben. Noch höher befindet sich ein Abschnitt, auf dem eine Kirche vorgestellt ist, zu welcher sich Betende nahen.

Nicht zu beschreiben ist die Zartheit, womit dieses Bild ausgeführt ist, und vorzüglich haben die größten wie die kleinsten Köpfe eine musterhafte Vollendung und Ausführung; auch findet sich sehr selten hier etwas Verschobenes, das in Cranachs Köpfen oft vorkommt.

Dieses Bild diente zur Zierde des Grabmals eines Herrn Schmitborgs, der nach der Inschrift im Jahr 1518 starb. Aus dieser Zeit muß also auch dieses Bild sein, worauf Cranachs Monogramm steht.

Bilder des jüngern Cranachs.

1. *Allegorisches Bild.* Auf die Erlösung deutend. — Es hat dasselbe im Allgemeinen der Anordnung, in den Gruppen und in der einnehmenden Idee große Ähnlichkeit mit dem Altargemälde in Weimar, das wir durch Kupferstich und Beschreibung kennen; es ist jedoch kleiner. Im Vordergrunde der Heiland am Kreuze, diesem zur Linken der auferstandne Heiland und der mit der Gottheit versöhnte Mensch. Christus deutet mit seiner rechten Hand nach seiner Leidensgestalt, und der Mann an seiner Seite faltet verehrend die Hände. Beide sind überaus edle, schöne Köpfe, das Nackende besser als gewöhnlich gezeichnet und das Kolorit zart und warm. Die Gruppe der Hirten, die Erhöhung der Schlange, das Lager, Moses und die Propheten sind fast ganz so wie zu Weimar. Unter dem Kreuze ist das Lamm; doch steht ein wunderschönes Kind daneben mit der Siegesfahne. Zur Rechten des Gekreuzigten sehen wir im Hintergrunde das erste

Menschenpaar in Eintracht mit der Natur; das scheue Wild weidet noch vertraulich neben den Menschen. Weiter vorn wird ein Mann von Tod und Teufel verfolgt. Im Vorgrund steht der Heiland zum drittenmal. Unter seinen Füßen bricht das Gerippe des Todes zusammen, und ohne Haß, ohne Zorn, ohne Anstrengung stößt Christus dem gekrönten Ungeheuer den kristallnen Speer, auf welchem die Fahne des Sieges weht, in den Rachen. Unzählige Verdammte, worunter wir größtenteils Mönche, Nonnen und Geistliche vom höchsten Rang erblicken, gehn befreit hervor und preisen den Herrn und Retter. Dieser Christus ist jenem auf dem Bilde in Weimar sehr ähnlich, nur in entgegengesetzter Richtung gezeichnet. Den untern Teil der Tafel füllt ein zahlreiches Familiengemälde. Auf dem Stamme des Kreuzes ist Cranachs Monogramm und die Jahrzahl 1557, woraus zu folgen scheint, da Cranach 1553 gestorben, dieses Bild sowie das folgende seien von seinem Sohne gemalt.

2. *Die Auferstehung.* Mit der Jahrzahl 1559. Es wäre wert zu untersuchen, wodurch die Werke des jüngern Cranachs sich von denen seines Vaters unterscheiden. Es scheint mir das Bild mit der Jahrzahl 1557 im eigentlichsten Sinne mehr gemalt als die andern. Es ist darin eine Untermalung unter den Lasuren zu bemerken; dahingegen die ältern Bilder mehr in Öl lasierte Zeichnungen zu nennen sind. Und so wäre es denn nicht unwahrscheinlich, daß diese letzten Gemälde sich von Cranach dem Sohn, jene erstern hingegen von Cranach dem Vater herschrieben.

Im März 1815.

TISCHBEINS ZEICHNUNGEN DES AMMAZZAMENTS DER SCHWEINE IN ROM

[Versprengtes Bruchstück.]

TISCHBEIN, der sich viel mit Betrachtung von Tieren, ihrer Gestalt, ihrer Eigenheiten, ihrer Bewegungen abgab, hat uns immer viel von dem Ammazzament der Schweine, von einem allgemeinen Schweinemord zu erzählen gewußt, der in dieser Jahrszeit in den Ruinen jenes Tempels vorgehe, die am Ende der Via Sacra wegen der schönen Basreliefe berühmt sind, die den Einfluß der Minerva auf weibliche Arbeiten sehr anmutig darstellen.

In die Höhlungen und Gewölber dieses zusammengestürzten Gebäudes werden zur Winterszeit in großen Herden vom Lande herein schwarze wildartige Schweine getrieben und daselbst an die Kauflustigen nicht etwa lebendig, sondern tot überlassen. Das Geschäft aber wird folgendermaßen betrieben.

Der Römer darf sich mit Schweinschlachten nicht abgeben; [wer] das Blut aber, welches bei dem Schlachten verloren ginge, auch nicht entbehren will, verfügt sich dorthin und feilscht um eines der in jenen Räumen zusammengedrängten Schweine. Ist man des Handels einig, so wirft sich einer der wild genug anzuschauenden Herdebesitzer mit Gewalt über das Tier und stößt ihm einen starken, spitzen, oben umgebogenen und gleichsam zum Handgriff gekrümmten Draht ins Herz und trillt ihn so lange darinne herum, bis das Tier kraftlos niederfällt und sein Leben aushaucht. Hiebei wird nun kein Tropfen Bluts vergossen; es gerinnt im Innern, und der Käufer schafft es mit allem innern und äußern Zubehör vergnügt nach Hause.

Daß eine solche Operation nicht ohne Kampf sich entwickele, läßt sich denken; der einzelne kräftige Mann, der sich über ein solches wildstarkes Tier hinwirft, es beim Ohre faßt, zur Erde niederdrückt, die Stelle des Herzens sucht und den tödlichen Draht einstößt, hat gar manchen Widerstand, Gegenwirkung und Zufälle zu erwarten. Er wird oft selbst niedergerissen und zertreten, und seine

Beute entspringt ihm; die Jagd geht von neuem an, und weil mehr als ein Handel der Art zu gleicher Zeit im Gange ist, so entsteht ein vielfacher Tumult in denen teils zusammenhängenden, teils durch Latten und Pfahlwerk abgesonderten Gewölben, welche, von dem entsetzlichsten, scharftönenden und grunzenden Zetergeschrei erfüllt, die Ohren beleidigen, wie das Auge von dem wüsten Getümmel im Innersten verletzt ist.

Freilich ist es einem humoristischen Künstlerauge, wie Tischbein besaß, nicht zu verargen, wenn es sich an dem Gewühl der Sprünge, an der Unordnung des Rennens und Stürzens, der heftigsten Gewalt wilder Tierheit und dem ohnmächtigen Dahinsinken entseelter Leichname zu ergötzen Lust findet; es sind noch die flüchtigsten Federzeichnungen hievon übrig, wo eine geübte Künstlerhand, als wetteifernd mit einem wilden, unfaßlichen Getümmel, sich auf dem Papier mit gutem Humor zu ergehen scheint.

ÜBER KUNST UND ALTERTUM IN DEN RHEIN- UND MAINGEGENDEN

VON GOETHE

[Morgenblatt für gebildete Stände, 1816, 9.—12. März. Nr. 60—62.]

UM dieses erste Heft* zu beurteilen, ist es notwendig, Veranlassung und Ursprung desselben zu kennen.

Bei einem zweimaligen Aufenthalte am Main und Rhein in beiden vergangenen Sommern wars dem Verfasser angelegen, nachdem er seine vaterländische Gegend lange nicht gesehn, zu erfahren, was nach so vielem Mißgeschick sich daselbst bezüglich auf Kunst und Altertum und die sich anschließende Wissenschaft befinde, wie man es zu erhalten, zu ordnen, zu vermehren, zu beleben und zu benutzen gedenke. Er besah die Gegenstände, vernahm die Wünsche, die Hoffnungen, die Vorsätze der Einzelnen sowie ganzer Gesellschaften, und da er seine Gedanken dagegen eröffnete, forderte man ihn auf, das Besprochene niederzuschreiben, um vielleicht öffentlich eine Übersicht des Ganzen zu geben und zu Privatunterhandlungen einen Text zu liefern.

Die Rhein- und Maingegenden, im breitsten Sinne genommen, zeigen, sowie das übrige Deutschland, ausgesäte größere und kleinere Lichtpunkte, und hier entsteht der doppelte Wunsch, daß sie sich sämtlich untereinander in Bezug setzen, jeder Ort das Vorhandene allgemeiner bekannt mache, damit man schneller beurteile, wie es erhalten, belebt, von Einheimischen, Nachbarn und Fremden benutzt werden könne.

In diesem Sinne besuchte der Reisende größere und kleinere Städte, von denen, kürzer oder umständlicher, allgemeine Rechenschaft gegeben wird, je nachdem man daselbst längern Aufenthalt gefunden oder wohl gar wiederholt verweilen dürfen.

Bei der Ankunft in Cöln begegnete dem Reisenden die frohe Nachricht, daß jenes große Bild von Rubens als

*Das soeben im Verlag der J. G. Cottaschen Buchhandlung erscheint.

der Erstling der Wiedererstattung geraubter Schätze auf dem Wege zurück nach seiner Heimat sei. Die ältere Malerkunst, Kirchen, Klöstern und öffentlichen Gebäuden gewidmet, betrachtete man daher mit neubelebter Teilnahme, sowie auch die neuere Kunst, welche mit natürlichen, häuslichen, ländlichen Bildern die Wohnung des Liebhabers aufheitert. Des Kunsthandels wird erwähnt, als der Neigung zu Hülfe kommend, sodann aber jener bedeutenden Richtung gedacht, welche die Kunstliebe in unsern Tagen genommen. Eine gegen das Ende des vergangenen Jahrhunderts vorbereitete, in dem gegenwärtigen aber sich mehr entwickelnde Leidenschaft zu den Resten der alten Kunst, wie sie sich nach und nach aus dem trüberen Mittelalter hervortat, erhielt reichliche Nahrung, als Kirchen und Klöster aufgehoben, heilige Gemälde und Gerätschaften verkauft wurden. Mehrere Liebhaber werden genannt, die dergleichen zu retten und zu sammlen bedacht waren: die Herrn Gebrüder Boisserée und Bertram, die Herrn Wallraf, Lyversberg und Fochem. Solche Gemälde behutsam zu reinigen und sorgfältig auszubessern, bildeten sich Restauratoren, einem jeden Ort unentbehrlich, wo sich ein lebhafter Kunstverkehr entwickelt.

Als ein herrliches Dokument solcher Bemühungen wird das große, aus der Ratskapelle in den Dom versetzte Altarbild angeführt; sodann wird mit Vergnügen erwähnt, wie geistreiche Besitzer und Künstler, um den ehemaligen Kirchenbildern eine schickliche Umgebung zu schaffen, scheinbare Hauskapellen ersannen, um dort fromme Gemälde und Gerätschaften in altem Zusammenhang und Würde zu bewahren. Hierauf wird beachtet, wie leicht ein Gouvernement hier einwirken kann, indem es den frohen Willen der Liebhaber begünstigt und, sobald derselbe sich aus irgendeiner Ursache seines Gesammelten entäußern mag, solche einer anzulegenden öffentlichen Kunstsammlung aneignet.

Als Fundament eines solchen öffentlichen Schatzes wird die Sammlung des Herrn Wallraf gepriesen; hinreichendes Lokal wird gewünscht, eine geistreich-geschmackvolle

Aufstellung vorgeschlagen und eine Einrichtung angedeutet, einer Gegend angemessen, wo das Wissen und Besitzen nur insofern geschätzt werden kann, als es unmittelbar ins Leben tritt. Daß sich an einen solchen öffentlichen allgemeinen Vereinigungspunkt gar bald manches einzelne anschließen werde, zeigt sich schon gegenwärtig an den bedeutenden Antiquitäten, welche, bei Erweiterung der Festungswerke ausgegraben, von Herrn General von Rauch zugunsten eines künftigen Museums aufbewahrt und zusammengehalten werden.

Nun tritt der Beobachter mit einer vielleicht paradox scheinenden Meinung hervor: er will in jenen Gegenden keine Kunstakademie nach der neuern Form eingerichtet wissen; jeder tüchtige Künstler soll durch Geist, Talente, Charakter junge Künstler an sich ziehen und heranbilden, nach Art früherer Zeiten, wo aus solchen häuslichen Schulen die größten und mannigfaltigsten Kunstwerke hervorgegangen.

Von da begeben sich die Reisenden nach dem Dom, dessen Unvollendung bedauert, das Unternehmen der Gebrüder Boisserée, denselben wenigstens in Bildern darzustellen, gerühmt wird, so wie die Teilnahme trefflicher Zeichner, Moller, Fuchs, Quaglio, sorgfältiger Kupferstecher wie Duttenhofer und Darnstedt. Von Unterhaltung, wo nicht gar vom Fortbau des begonnenen Werks wird gehandelt, dabei aber mit Bedauern entdeckt, daß dieses unschätzbare Gebäude seit zwanzig Jahren aller Hülfsmittel beraubt sei, um auch nur in baulichem Stande erhalten zu werden, deshalb vor allen Dingen eine neue Stiftung gewünscht wird. Sodann erscheint der Dom als fester Mittelpunkt, um welchen die vielen andern Gebäude der Stadt und des Landes im engen Kreise eine ganze Kunstgeschichte bilden. Was auch hiezu literarisch und artistisch vorbereitet ist, wird angedeutet.

Sodann wird Herr Dom-Vikarius Hardy besucht, ein merkwürdiger achtzigjähriger munterer Greis, der bei angebornem entschiedenen Talente und Kunsttrieb von Jugend auf, in Gesellschaft eines Bruders, sich selbst bildete, physikalische Instrumente künstlich ausarbeitete, sich

mit Glasschleifen beschäftigte, Emaille zu malen glücklich unternahm, sich jedoch vorzüglich dem Wachsbossieren ergab. Halbe Figuren in dieser Materie, beinahe rund, wozu er Nachdenken erregende, charakteristisch-gefällige Gegenstände erwählte, gelangen ihm vorzüglich. Mit buntem Wachs sind sie harmonisch, dem Charakter gemäß, koloriert und erinnern uns unmittelbar, daß wir uns in der Geburtsstadt des Rubens befinden, am Niederrhein, wo die Farbe von jeher die Kunstwerke beherrscht und verherrlicht hat.

Die ehemalige Universität von Cöln kömmt zur Sprache, sowie die Wünsche der Einwohner, die neue niederrheinische abermals in ihren Mauern zu besitzen.

In Bonn schenkt man vorzügliche Aufmerksamkeit der Sammlung des Herrn Kanonikus Pick, welcher heitere und geistreiche Mann alles und jedes, was ihm als altertümlich in die Hände kam, gewissenhaft gesammelt, wobei er sich das große Verdienst erworben, daß er mit Ernst und Scherz, gefühlvoll und geistreich, witzig und schalkhaft, das Chaos von Trümmern geordnet, belebt, nützlich und genießbar gemacht hat. Der Treppenraum, die Vorsäle, die Zimmer, Garten und Gartenterrasse enthalten in mancherlei Abteilungen zusammengehörige Gegenstände, deren Bezug jederzeit lehrreich ist. Die erzählende Darstellung solcher verschiedenen Gruppen erregt in jedermann den Wunsch, sie vor Augen zu haben.

Von der ehemaligen Universität in Bonn, dem Wunsche der Einwohner, die neuzuerrichtende in ihrer Mitte zu besitzen, von der liberalen Denkungsart katholischer Theologen wird gesprochen.

Die Altertümer um Neuwied, das Museum derselben in genanntem wohlgelegenen Orte erregen Betrachtungen und Wünsche. In Coblenz hofft man gleichfalls einen Mittelpunkt zu Aufbewahrung der Altertümer und Beförderung der Kunst.

Mainz wird als Kriegsposten von alten Zeiten her betrachtet, die Bemühungen des Herrn Professor Lehne werden gerühmt, und die baldige Herausgabe seines Werks, den Plan des alten Castrums und der umher-

liegenden kleinen Kastelle bezeichnend, nicht weniger die Abbildung vorgefundener Denkmale enthaltend, wird sehnlich erwartet. Die Ordnung der im Bibliotheksgebäude aufgestellten antiquarischen, wissenschaftlichen und natürlichen Gegenstände wird löblich und nachahmungswert gefunden.

Das Erfreuliche und Lehrreiche von Biebrich und Wiesbaden wird dankbar anerkannt.

In Frankfurt findet sich neue Regsamkeit zu mancherlei Anstalten. Ein Bibliotheksgebäude wird vor allen Dingen beabsichtigt, da die ansehnliche Büchersammlung der neu zu erbauenden Barfüßer-Kirche hat weichen müssen und bis jetzt in verschiedenen ungünstigen Lokalitäten aufbewahrt steht.

Unter dem Namen "Museum" findet man eine bedeutende Anstalt in dem schönsten Flor. Eine Gesellschaft hatte eine ausreichende Kasse gestiftet, schöne, weitläufige Räume gemietet, um sich von Zeit zu Zeit zu versammeln. Eine Gemäldereihe füllte sehr bald den großen Saal, eine reiche Kupferstichsammlung ward von Herrn Brönner nebst einer ansehnlichen Summe vermacht, ja sogar von dem Fürsten Primas alle den aufgehobenen Klöstern entnommenen Gemälde dieser Anstalt zugeeignet. Wird man hinlängliche Räume bereiten, um diese Bilder gehörig aufstellen zu können, so wird die Einsicht in die Verdienste der oberdeutschen-oberrheinischen Schule, mit welcher Frankfurt näher im Verkehr gestanden als mit der niederrheinischen-brabäntischen, sehr gefördert werden.

Der Sammlung des Dekans aller in Frankfurt lebenden echten Kunstfreunde, des Herrn Städel, wird in Ehren gedacht; Gemälde, Handzeichnungen, Kupferstiche aller Schulen finden sich in dessen Besitz. Man will wissen, daß dieser treffliche Mann seine Kunstschätze sämtlich, nebst geräumigem Lokal und ansehnlichen Kapitalien, dem gemeinsamen Nutzen gewidmet habe. An den Sammlungen der Herrn Dr. Grambs, Brentano, von Gerning, Becker und anderer erfreut sich der Reisende, sowie auch des im hohen Alter fleißig fortarbeitenden Herrn Morgensterns, welcher für den geschicktesten Wiederhersteller

gelten darf. Auch die unter Herrn Dr. Grambs' Aufsicht stehende Zeichenschule wird besucht. Ist aber von der Zukunft die Rede, so wird eine förmliche Kunstakademie widerraten, die Begünstigung vorzüglicher Künstler aber gewünscht: jeder Meister versammelte dann Schüler häuslich um sich her und bildete sie praktisch. Man erinnert an solche Familienschulen der Feyerabendt, Merian, Roos, Schütz. Lebende Künstler werden genannt und gerühmt. Eine Gesellschaft von Kupferstichbesitzern versammelt sich regelmäßig, um sich reihum belehrend zu unterhalten.

Kunsthandel wird empfohlen, die Bemühungen der Brönnerischen, Wilmansischen und Wennerischen Handlungen, Kunstliebe zu verbreiten, werden als höchst schätzbar dargestellt. Der Reisende wünscht ein Verzeichnis aller Kunstschätze von Frankfurt und ähnlicher Merkwürdigkeiten, wenn auch nur erst summarisch, sowohl zu Leitung in der Gegenwart als zur Erinnerung in der Abwesenheit. Die Singschule des Herrn Düring verschafft einen fröhlichen Sonntagsmorgen.

Zu wichtigen Betrachtungen und bedeutender Unterhaltung gibt das Senckenbergische Stift nunmehr Anlaß. Der Zustand, in welchem die wissenschaftliche Abteilung sich durch die bösen Jahre hingehalten, wird im einzelnen beachtet, die Tätigkeit und Willfährigkeit der dabei angestellten Männer mit Freuden anerkannt und die Hoffnung einer schön eintretenden Ordnung, Erneuerung, Erweiterung aller Teile ganz nahliegend, sodann auch wahrscheinlich gefunden, daß eine Vereinigung aller Frankfurter Kenner und Liebhaber wissenschaftlicher Gegenstände bald stattfinden werde. Hierauf werden die Vorteile gezeigt, welche durch Begünstigung der Wissenschaft große Städte sich aneignen können.

In Offenbach wird die Sammlung ausgestopfter Vögel des Herrn Hofrat Meyer mit großer Aufmerksamkeit beschaut.

In Hanau werden vorerst die daselbst bisher wirkenden Naturforscher genannt, sodann erzählt, wie sie die Wetterauische Gesellschaft gegründet und ein Museum angelegt.

Des leider zu früh verschiedenen vortrefflichen Leislers und seiner hinterlassenen Sammlungen wird gedacht, des Herrn Dr. Gärtner Bemühungen um Pflanzenkunde, dessen Sammlungen von Säugetieren, Vögeln und Konchylien als Belege seiner Verdienste um vaterländische Zoologie betrachtet.

Das Mineralienkabinett des Herrn Geheimerats Leonhard, über 7000 Exemplare stark, sondert sich in eine oryktognostische und eine geognostische Hälfte; das Ganze bezieht sich auf die systematisch-tabellarische Übersicht, die wir kennen. Alle Exemplare sind charakteristisch und frisch, der gleichmäßige Format hat viel Gefälliges. Vollständig bis auf die neusten Zeiten ist die Sammlung. Der geognostische Teil macht das Studium des *Vorkommens* der Fossilien wichtig und belehrend, eine bisher viel zu sehr vernachlässigte und nun wieder hervorgeforderte Rücksicht. Auch hat sich derselbe durch Stiftung eines mineralogisch-merkantilischen Instituts Ansprüche auf den Dank der Naturfreunde erworben.

Die Zeichenschule, welcher Herr Westermayr vorsteht, ist wohlgegründet und trägt schöne Früchte. Die Namen der sich in Hanau aufhaltenden Maler werden genannt und der wichtigen Arbeiten in Gold, Emaille und Juwelen sowie anderer Fabrikationen zum Schlusse gedacht.

Daß der Reisende Aschaffenburg nur aus Erzählungen kennt und also nur oberflächlich von dortigen Gegenständen spricht, wird ihm verziehen sein wegen der guten Wünsche, die er für diesen schönen und wohlgelegenen Ort zu tun sich die Freiheit nimmt.

Darmstadt ist von ihm wohlgekannt, geschätzt und verehrt. Das großherzogliche Museum wird auch künftig unter den Anstalten dieser Gegenden immer zu den vorzüglichsten gezählt werden, und dessen musterhafte Einrichtung dient gewiß ähnlichen Unternehmungen zur Richtschnur. In dem geräumigsten Lokal sind die mannigfaltigsten Gegenstände ohne Prunk, aber mit Ordnung, Würde und Reinlichkeit aufgestellt. Herrliche Statuen in vortrefflichen Gipsabgüssen, zahlreiche Büsten, Körperteile, Basreliefs, alles in den anständigsten Räumen; nach-

gebildet in Kork, römische, italienische, deutsche Monumente; zahlreiche schätzbare Gemäldesammlungen und Musterstücke der Kunst, Merkwürdigkeiten aller Jahrhunderte und Gegenden. Ein Katalog würde Erstaunen erregen.

In dieser reichen Sammlung erfreut zugleich die Lebendigkeit: nirgends eine Stockung bemerkbar, alle Fächer sind in Bewegung, überall schließt sich etwas Neues an, überall fügt sichs klar und besser.

Eine naturhistorische Sammlung, reich und vollständig, steht dieser Kunstsammlung zur Seite. In hellen Galerien aufgeordnet, finden sich die drei Reiche der Natur, an welchen immer durch tätige Männer Reinlichkeit erhalten, das Erfreuliche für den Beschauer vermehrt und Ordnung für den Wissenden und Wißbegierigen klärer eingerichtet wird.

Eine höchst ansehnliche, so würdig als reinlich aufgestellte Bibliothek setzt den Reisenden in Verwunderung, so daß er, wenn er völlig fremd und mit den Verhältnissen ganz unbekannt wäre, notwendig auf den Geist, der einem solchen Körper Leben gibt und erhält, aufmerksam werden müßte. Ihre Königliche Hoheit der Großherzog haben lange Jahre unter den ungünstigsten Umständen solche schöne Neigung ununterbrochen gehegt und Herr Geheime Kabinettsrat Schleiermacher, unter höchstem Vertrauen, alles das, was wir bewundern, anordnen und erhalten können.

Tätige Künstler werden gerühmt: Herr Oberbaurat Moller, Architekt sowohl als Beförderer der neusten Bemühungen, das Andenken alter Denkmäler zu erhalten, Herr Primavesi. Dessen Absicht, die Rheingegenden von den Quellen herab nach Natur zu zeichnen und herauszugeben, wird angedeutet, so wie von dessen Verdiensten noch manches insbesondere nachzumelden wäre.

In Heidelberg verspart der Reisende, von der Lage der Stadt, dem wichtigen Einfluß der Akademie und des anmutigen Umgangs zu sprechen. Er wendet sich zuerst zur Boisserée'schen Sammlung und erzählt die Geschichte ihres Entstehens. Darauf holt er etwas weit aus. Die

Erniedrigung der Welt unter späteren Römern, das Versinken der Kunst muß er zuerst bereden. Die Vorteile der christlichen Religion als Kunsterhalterin spricht er umständlich aus, wie er denn auch ferner ableitet, wie in Byzanz alle Kunst mumienhaft geworden. Die Vorteile aber, welche die byzantinische Gilde noch immerfort als Überlieferung bewahrt, werden anerkannt und eine über die ganze gebildete Welt verbreitete Einwirkung dargestellt. Nun gelangen wir an den Niederrhein, wo ebenfalls byzantinische Schulen stattgefunden. Hier wird nun der Vorteil bemerklich gemacht, daß günstige Gegenstände dort obwalteten. Eine junge Prinzeß mit ihren Frauen, ein junger Held mit seinen Rittern haben dort gelebt und gelitten. Vor allem aber wird das Glück der niederländischen Künstler gepriesen, daß ein so günstiger Gegenstand als der dreier, ein Kind auf der Mutter Schoß in niedriger Hütte anbetenden Könige ihnen als Nationalgegenstand aufgenötigt wurde.

Mit Sorgfalt wird hier nun bemerklich gemacht, wie sich die düstere byzantinische Trockenheit im dreizehnten Jahrhundert in ein frohes Naturgefühl aufgelöst, und zwar nicht etwa als Nachahmung des einzelnen Wirklichen, sondern als behagliche Augenlust, die sich im allgemeinen über die sinnliche Welt auftut.

Die materiellen und technischen Kennzeichen dieser Gemälde sind Goldgrund, eingedruckte Heiligenscheine ums Haupt, die glänzende Metallfläche oft mit wunderlichen Blumen tapetenartig gestempelt oder durch braune Umrisse und Schattierungen zu vergoldetem Schnitzwerk scheinbar umgewandelt — Gründe, warum man diese Bilder dem dreizehnten Jahrhundert zuschreiben darf.

Ein Bild der heiligen Veronika, wahrscheinlich byzantinische Komposition, mit niederländischem weichem heitern Pinsel gemalt, wird gerühmt und, weil denn doch jede Beschreibung eines ungesehenen Bildes unzulänglich ist, ein Umriß desselben gegeben. Das Verdienst größerer Tafeln in gleichem oder ähnlichem Sinne wird gewürdigt.

Das Dombild zu Cöln tritt nun ein, byzantinische Kom-

position beibehaltend, aber sich schon ganz für das Porträt erklärend. Hier fassen die Künstler schon wieder vollkommnen Fuß in der Natur. Dieses Bild verdient große Aufmerksamkeit; nur wünscht man, daß es nicht übertrieben erhöht, durch Hymnen versüßlicht und durch enthusiastische Mystik verständigen Kennern widrig gemacht werde. Es ist 1410 gemalt und stellt sich also in die Epoche, wo Johann van Eyck schon als entschiedener Künstler blühte. Und so dient es, das Unbegreifliche der Eyckschen Vortrefflichkeit einigermaßen zu erklären, indem es bezeugt, was für Zeitgenossen dieser vorzügliche Mann gehabt. Das Dombild war die Achse genannt worden, worum sich die ältere niederländische Kunst in die neue dreht; nun betrachtet man die Eyckschen Werke als zur Epoche der völligen Umwälzung jener Kunst gehörig. Schon in den ältern byzantinisch-niederrheinischen Bildern finden wir die eingedruckten Teppiche manchmal perspektivisch, obgleich ungeschickt, behandelt; im Dombild erscheint keine Perspektive, weil der reine Goldgrund alles abschließt. Nun wirft Johann van Eyck alles Gestempelte sowie den Goldgrund völlig weg, ein freies Lokal tut sich auf, worin nicht allein die Hauptpersonen, sondern auch alle Nebenfiguren vollkommen Porträt sind von Angesicht, Statur und Kleidung, so auch völlig Porträt jede Nebensache. In Evidenz wird nun der ungeheure Vorteil gesetzt, daß er das Ölmalen, wo nicht erfunden, doch wenigstens zuerst als Mann von Geist und Talent in auffallende Übung gebracht. Und so wird denn auch, gedrängt, von ihm und seinen Verdiensten das Mögliche ausgesprochen, so daß es hier nicht weiter ins engere zu bringen ist.

Zuletzt aber wiederholt sichs immer, daß von solchen Werken wenigstens Umrisse dem Publikum vorgelegt werden müßten, wie in diesem Heft von dem Bild der Veronika geschehen, weil sonst alles auf Rederei und Verselei hinausgeht, wozu weder Natur noch Kunstgegenstand erfordert wird.

Hier macht der Herausgeber nun eine Pause und verspricht in dem nächsten Stück die übrigen Juwelen der

Boisseréeschen Sammlung gleicherweis zu behandeln, den werten Künstlern Hemmling, Israel von Mecheln, Lukas van Leiden, Quintin Messis und manchen Ungenannten echtdeutsche Originalität zu behaupten, hingegen bei Schoreel, Heemskerk, Schwarz und anderen italienischen Einfluß nicht zu verleugnen, welchem jedoch die Niederländer in späterer Zeit sich wieder entziehen und eine fromme Nachbildung der Natur mit ebensoviel Religion behandeln als ihre Vorgänger heilige Überlieferungen.

Er hofft, hierauf sich an den Oberrhein begeben zu können, sich von den Vorzügen und Eigentümlichkeiten oberdeutscher Künstler zu durchdringen, wünscht, daß es ihm gelinge, den Unterschied, ja den Gegensatz beider Schulen herauszuheben, welche zusammen erst den Begriff von einem vollständigen Deutschtum zu erwecken imstande sind. Hiedurch denkt er von seiner Seite jedem National- und Säkularzwiespalt zu begegnen und solchen, insofern er sich gezeigt haben sollte, glücklich zu beseitigen.

Ferner wünscht der Herausgeber auch die seit- und aufwärts liegenden Schätze mit Ruhe betrachten zu können. Er verbietet sich, jene würdige Männer voreilig zu benamsen, welche daselbst wirken; nur enthält er sich nicht, dem Oberrhein zu Herrn Hebel Glück zu wünschen, einem Provinzialdichter, der, von dem eigentlichen Sinne seiner Landesart durchdrungen, von der höchsten Stufe der Kultur herab seine Umgebungen überschauend, das Gewebe seiner Talente gleichsam wie ein Netz auswirft, um die Eigenheiten seiner Lands- und Zeitgenossen aufzufischen und der Menge ihr Selbst zu Belustigung und Belehrung vorzuweisen.

Der nach Heidelberg zurückgelangten Manuskripte wird mit Bezug auf frühere Dichtkunst dankbar gedacht, ein neuaufgefundener Originaldomriß umständlich beschrieben, auch von der älteren Steinmetzen-Brüderschaft vorläufige Nachricht gegeben, so wie denn der Schluß erfreulicher und hoffnungsvoller Ereignisse kurze Meldung tut.

Ein Umschlag, auf den Inhalt bezüglich, schmückt das Ganze. Der Verfasser wünscht, daß eine freundliche Aufnahme des Gegebenen, welches eigentlich nur als ein fortwährender Dank des Reisenden für so vieles empfangene Gute anzusehen sei, die Fortsetzung befördern möge. Mitte März wird gedachtes Heft ausgegeben.

REINIGEN UND RESTAURIEREN SCHADHAFTER GEMÄLDE

[Gutachten für den Direktor der königlichen Kunstsammlungen in Dresden, Georg Friedrich Freiherrn v. Friesen.]

DER von Herrn Professor Hartmann verfaßte Aufsatz, das Reinigen und Restaurieren schadhafter Gemälde der Königlichen Bilder-Galerie betreffend, ist, im ganzen betrachtet, sehr befriedigend; er deutet eines erfahrenen Künstlers schöne Einsichten in dieses Geschäft, dessen Sorgfalt im Verfahren und dadurch die Achtung an, welche er den Meistern und Meisterstücken älterer Schulen erweist, von denen die Dresdner Galerie einen so großen, ja unvergleichlichen Schatz besitzt, dessen Erhaltung nicht allein ganz Deutschland, sondern alle Kunstliebenden in der Welt aufs höchste interessiert.

Ebenso finden wir unserer Überzeugung gemäß gesprochen, es sei besser, einige Unreinigkeiten sitzen zu lassen, als den Gemälden mit ätzenden Mitteln zu nahe zu kommen.

Einer der vortrefflichsten Künstler im Restaurationsfach, Andres, ein Böhme, Schüler von Mengs, hatte den Grundsatz, die lichten Stellen der Gemälde, wenn sie nicht ganz und gar durch Überzug alter Ölfirnisse dunkel geworden, durch lauwarmes Wasser bloß zu reinigen, auch allenfalls durch Auftragen und sorgfältiges Wiederabnehmen des gewöhnlichen Mastixfirnisses diesen Zweck zu erreichen.

Den Vorsatz aber, alte gute Gemälde gleichsam als neu erscheinen zu lassen, wollte er nicht billigen, weil durch angreifendes Waschen und vermeintliches Reinigen der lichten Partien die sogenannte Patina weggehe und zugleich mit ihr die zarten, leisen, über das Ganze verbreiteten Lasuren, durch welche der alte Meister sein Werk geendigt und alle Teile in Harmonie gebracht.

War ein Gemälde völlig ungenießbar und in den Schatten ganz schwarz geworden, so bemühte er sich vornehmlich, diesen wieder zu ihrer ursprünglichen Klarheit zu verhelfen, wohl wissend, daß nur die gänzlich verdüsterten, undeutlich gewordenen Stellen für den kundigen Beschauer unangenehm und störend sind.

Überhaupt war Andres der Meinung, man solle das Putzen und Restaurieren nur als einen Notbehelf ansehen und erst alsdann wagen, wenn die Gemälde völlig ungenießbar geworden.

Eine sehr günstige Meinung von Herrn Hartmanns bescheidenem und sorgfältigem Verfahren wird auch dadurch erweckt, daß in seinem Aufsatze jenes gefährlichen Übertragens der Bilder von Holz auf Leinwand nicht erwähnt, viel weniger empfohlen oder vorgeschlagen wird.

Was derselbe von dem unstatthaften Gebrauch des Klebewachses bemerkt und dagegen zum Lobe des zweckmäßigen Stucco des Palmaroli sagt, verdient unbedingten Beifall; denn obgleich treffliche Restaurationskünstler zum Ausfüllen der Lücken sich eines Kitts von Kreide und Ölfirnis bedienten, so ist jener Stucco doch leichtbegreiflicherweise vorzuziehen, zumal wenn die schadhaften Stellen nicht mit Öl, sondern mit den sogenannten enkaustischen Farben ausgebessert werden, welche letztere ihrer Natur nach weniger als Ölfarben ändern können, folglich beim Restaurieren vorzuziehen sind.

Im dritten Abschnitt erklärt sich der Verfasser gegen das Überstreichen der Gemälde mit Öl, eine Ansicht, welche vollkommen richtig ist und von allen Kunstverständigen gebilligt wird. So ist auch seine Empfehlung des Firnissens der Gemälde mit Mastix, in Terpentinöl aufgelöst, (aqua di ragia der Italiener) vollkommen gegründet. Erfahrung hat den Nutzen dieser Art von Firnis hinreichend bewährt. Die besten Künstler bedienen sich desselben und glauben, daß er zu Erhaltung alter und neuer Malereien das vorzüglichste Mittel sei. Der berühmte Philipp Hackert ist sogar in einer Druckschrift als Verteidiger desselben aufgetreten.

Da nun Inspektor Riedel gerade in diesem Augenblicke das Zeitliche gesegnet, so ist es wohl keine Impietät, des Franziskus Xaverius de Burtin und dessen "Traité des Connoissances nécessaires aux amateurs de Tableaux" zu gedenken. Dieser Mann, so wunderlich er auch übrigens sein mag, ist im Restaurationsfache klassisch, besonders was die niederländische Schule betrifft, und wird dem

denkenden Restaurator nie von der Seite kommen. Derselbe hat schon vor siebenundzwanzig Jahren laut und öffentlich, sowohl in Person als im Druck, gegen das von Riedeln beobachtete Verfahren geeifert und dasjenige angerühmt, zu welchem Herr Professor Hartmann sich bekennt. Es kann wohl keinen unparteiischern Zeugen geben als ihn. Wer sich nun im gegenwärtigen Falle für Herrn Hartmann erklärt, tut es mit Freuden, weil eine längst anerkannte Wahrheit auch endlich da triumphieren soll, wo sie im höchsten Grade nützlich wirken kann. Unterzeichnete bekennen sich zu solcher Gesinnung, indem sie, dankbar für das geschenkte Zutrauen, zu aller fernern Teilnahme sich mit Vergnügen erbötig erklären.

gehorsamst

J. W. v. Goethe.

Weimar, den 9. April 1816. Heinrich Meyer.

RUYSDAEL ALS DICHTER

[Morgenblatt für gebildete Stände, 1816, 3. Mai. Nr. 107.]

JAKOB Ruysdael, geboren zu Harlem 1635, fleißig arbeitend bis 1681, ist als einer der vortrefflichsten Landschaftsmaler anerkannt. Seine Werke befriedigen vorerst alle Forderungen, die der äußere Sinn an Kunstwerke machen kann. Hand und Pinsel wirken mit größter Freiheit zu der genauesten Vollendung. Licht, Schatten, Haltung und Wirkung des Ganzen läßt nichts zu wünschen übrig. Hievon überzeugt der Anblick sogleich jeden Liebhaber und Kenner. Gegenwärtig aber wollen wir ihn als denkenden Künstler, ja als Dichter betrachten, und auch hier werden wir gestehen, daß ein hoher Preis ihm gebühre.

Zum gehaltreichen Texte kommen uns hiezu drei Gemälde der Königlich Sächsischen Sammlung zustatten, wo verschiedene Zustände der bewohnten Erdoberfläche mit großem Sinn dargestellt sind, jeder einzeln, abgeschlossen, konzentriert. Der Künstler hat bewundrungswürdig geistreich den Punkt gefaßt, wo die Produktionskraft mit dem reinen Verstande zusammentrifft und dem Beschauer ein Kunstwerk überliefert, welches, dem Auge an und für sich erfreulich, den innern Sinn aufruft, das Nachdenken anregt und zuletzt einen Begriff ausspricht, ohne sich darin aufzulösen oder zu verkühlen. Wir haben wohlgeratene Kopien dieser drei Bilder vor uns und können also darüber ausführlich und gewissenhaft sprechen.

I.

DAS erste Bild stellt die sukzessiv bewohnte Welt zusammen dar. Auf einem Felsen, der ein begrenztes Tal überschaut, steht ein alter Turm, nebenan wohlerhaltene neuere Baulichkeiten. An dem Fuße des Felsen eine ansehnliche Wohnung behaglicher Gutsbesitzer. Die uralten, hohen Fichten um dieselbe zeigen uns an, welch ein langer, friedlich-vererbter Besitz einer Reihe von Abkömmlingen an dieser Stelle gegönnt gewesen. Im Grunde, am Abhange eines Berges, ein weithingestrecktes Dorf, gleichfalls auf Fruchtbarkeit und Wöhnlichkeit dieses Tales

hindeutend. Ein stark strömendes Wasser stürzt im Vordergrunde über Felsen und abgebrochene schlanke Baumstämme, und so fehlt es denn nicht an dem allbelebenden Elemente, und man denkt sich sogleich, daß es ober- und unterhalb durch Mühlen und Hammerwerke werde benutzt sein. Die Bewegung, Klarheit, Haltung dieser Massen beleben köstlich das übrige Ruhende. Daher wird auch dieses Gemälde *der Wasserfall* genannt. Es befriedigt jeden, der auch nicht gerade in den Sinn des Bildes einzudringen Zeit und Veranlassung hat.

II.

DAS zweite Bild, unter dem Namen des *Klosters* berühmt, hat bei einer reichern, mehr anziehenden Komposition die ähnliche Absicht: im Gegenwärtigen das Vergangene darzustellen, und dies ist auf das bewundernswürdigste erreicht, das Abgestorbene mit dem Lebendigen in die anschaulichste Verbindung gebracht.

Zu seiner linken Hand erblickt der Beschauer ein verfallenes, ja verwüstetes Kloster, an welchem man jedoch hinterwärts wohlerhaltene Gebäude sieht, wahrscheinlich den Aufenthalt eines Amtmanns oder Schössers, welcher die ehemals hieher fließenden Zinsen und Gefälle noch fernerhin einnimmt, ohne daß sie von hier aus, wie sonst, ein allgemeines Leben verbreiten.

Im Angesicht dieser Gebäude steht ein vor alten Zeiten gepflanztes, noch immer fortwachsendes Lindenrund, um anzudeuten, daß die Werke der Natur ein längeres Leben, eine größere Dauer haben als die Werke der Menschen: denn unter diesen Bäumen haben sich schon vor mehrern Jahrhunderten bei Kirchweihfesten und Jahrmärkten zahlreiche Pilgrime versammelt, um sich nach frommen Wanderungen zu erquicken.

Daß übrigens hier ein großer Zusammenfluß von Menschen, eine fortdauernde Lebensbewegung gewesen, darauf deuten die an und in dem Wasser übrig gebliebenen Fundamente von Brückenpfeilern, die gegenwärtig malerischem Zwecke dienen, indem sie den Lauf des Flüßchens hemmen und kleine, rauschende Kaskaden hervorbringen.

Aber daß diese Brücke zerstört ist, kann den lebendigen Verkehr nicht hindern, der sich durch alles durch seine Straße sucht. Menschen und Vieh, Hirten und Wanderer ziehen nunmehr durch das seichte Wasser und geben dem sanften Zuge desselben einen neuen Reiz. Auch reich an Fischen sind noch bis auf den heutigen Tag diese Fluten, so wie zu jener Zeit, als man bei Fastentafeln notwendig ihrer bedurfte: denn Fischer waten diesen unschuldigen Grundbewohnern noch immer entgegen und suchen sich ihrer zu bemächtigen.

Wenn nun die Berge des Hintergrundes mit jungen Büschen umlaubt scheinen, so mag man daraus schließen, daß starke Wälder hier abgetrieben und diese sanften Höhen dem Stockausschlag und dem kleinern Gesträuch überlassen worden.

Aber diesseits des Wassers hat sich, zunächst an einer verwitterten, zerbröckelten Felspartie, eine merkwürdige Baumgruppe angesiedelt. Schon steht veraltet eine herrliche Buche da, entblättert, entästet, mit geborstener Rinde. Damit sie uns aber durch ihren herrlich dargestellten Schaft nicht betrübe, sondern erfreue, so sind ihr andere, noch vollebendige Bäume zugesellt, die dem kahlen Stamme durch den Reichtum ihrer Äste und Zweige zu Hülfe kommen. Diesen üppigen Wuchs begünstigt die nahe Feuchtigkeit, welche durch Moos und Rohr und Sumpfkräuter genugsam angedeutet wird.

Indem nun ein sanftes Licht von dem Kloster zu den Linden und weiterhin sich zieht, an dem weißen Stamm der Buche wie im Widerscheine glänzt, sodann über den sanften Fluß und die rauschenden Fälle, über Herden und Fischer zurückgleitet und das ganze Bild belebt, sitzt nah am Wasser im Vordergrund, uns den Rücken kehrend, der zeichnende Künstler selbst, und diese so oft mißbrauchte Staffage erblicken wir mit Rührung, hier am Platze, so bedeutend als wirksam. Er sitzt hier als Betrachter, als Repräsentant von allen, welche das Bild künftig beschauen werden, welche sich mit ihm in die Betrachtung der Vergangenheit und Gegenwart, die sich so lieblich durcheinander webt, gern vertiefen mögen.

Glücklich aus der Natur gegriffen ist dies Bild, glücklich durch den Gedanken erhöht, und da man es noch überdies nach allen Erfordernissen der Kunst angelegt und ausgeführt findet, so wird es uns immer anziehen, es wird seinen wohlverdienten Ruf durch alle Zeiten erhalten und auch in einer Kopie, wenn sie einigermaßen gelang, das größere Verdienst des Originals zur Ahnung bringen.

III.

DAS dritte Bild dagegen ist allein der Vergangenheit gewidmet, ohne dem gegenwärtigen Leben irgendein Recht zu gönnen. Man kennt es unter dem Namen des *Kirchhofs*. Es ist auch einer. Die Grabmale sogar deuten in ihrem zerstörten Zustande auf ein Mehr-als-Vergangenes: sie sind Grabmäler von sich selbst.

In dem Hintergrunde sieht man, von einem vorüberziehenden Regenschauer umhüllt, magre Ruinen eines ehemals ungeheuern, in den Himmel strebenden Doms. Eine freistehende, spindelförmige Giebelmauer wird nicht mehr lange halten. Die ganze, sonst gewiß fruchtbare Klosterumgebung ist verwildert, mit Stauden und Sträuchen, ja mit schon veralteten und verdorrten Bäumen zum Teil bedeckt. Auch auf dem Kirchhofe dringt diese Wildnis ein, von dessen ehemaliger frommen Befriedigung keine Spur mehr zu sehen ist. Bedeutende, wundersame Gräber aller Art, durch ihre Formen teils an Särge erinnernd, teils durch große aufgerichtete Steinplatten bezeichnet, geben Beweis von der Wichtigkeit des Kirchsprengels und was für edle und wohlhabende Geschlechter an diesem Orte ruhen mögen. Der Verfall der Gräber selbst ist mit großem Geschmack und schöner Künstlermäßigung ausgeführt; sehr gern verweilt der Blick an ihnen. Aber zuletzt wird der Betrachter überrascht, wenn er weit hinten neue bescheidene Monumente mehr ahnet als erblickt, um welche sich Trauernde beschäftigen — als wenn uns das Vergangene nichts außer der Sterblichkeit zurücklassen könnte.

Der bedeutendste Gedanke dieses Bildes jedoch macht zugleich den größten malerischen Eindruck. Durch das

Zusammenstürzen ungeheurer Gebäude mag ein freundlicher, sonst wohlgeleiteter Bach verschüttet, gestemmt und aus seinem Wege gedrängt worden sein. Dieser sucht sich nun einen Weg ins Wüste, bis durch die Gräber. Ein Lichtblick, den Regenschauer überwindend, beleuchtet ein paar aufgerichtete, schon beschädigte Grabestafeln, einen ergrauten Baumstamm und Stock, vor allem aber die heranflutende Wassermasse, ihre stürzenden Strahlen und den sich entwickelnden Schaum.

Diese sämtlichen Gemälde, so oft kopiert, werden vielen Liebhabern vor Augen sein. Wer das Glück hat, die Originale zu sehen, durchdringe sich von der Einsicht, wie weit die Kunst gehen kann und soll.

Wir werden in der Folge noch mehr Beispiele aufsuchen, wo der reinfühlende, klardenkende Künstler, sich als Dichter erweisend, eine vollkommene Symbolik erreicht und durch die Gesundheit seines äußern und innern Sinnes uns zugleich ergetzt, belehrt, erquickt und belebt.

GEMÄLDE

[in der Rochus-Kapelle zu Bingen.]

[Über Kunst und Alterthum in den Rhein- und Mayn-Gegenden. Zweites Heft. 1817.]

DAS Bild des heiligen Rochus, wovon der Umriß gegenwärtigem Hefte vorsteht, ist von wohldenkenden Anwohnern des Rheins und Mains gestiftet, in die Kapelle über Bingen, zum Andenken der Feier jener friedlichen Wiederherstellung vom 16. August 1814.

Der Heilige ist darauf als Jüngling vorgestellt, der seinem verödeten Palast den Rücken wendet. Die Pilgerkleidung zeigt uns den Stand an, welchen er ergriffen. Zu seiner Rechten sehen wir ein Kind, das sich an Silbergeschirr und Perlen als einer Ausbeute frommer Güterspende freut, zur Linken ein zu spät gekommenes, unschuldigflehendes Geschöpf, dem er die letzten Goldstücke aus dem Beutel hinschüttet, ja den Beutel selbst nachzuwerfen scheint. Unten zur Rechten drängt sich ein Hündchen heraus, die Wanderung mit anzutreten bereit; es ist freilich nicht dasselbige, welches ihm in der Folgezeit so wunderbar hülfreich geworden, aber darauf deutet es, daß er als freundlicher und frommer Mann auch solchen Geschöpfen wohltätig gewesen und dadurch verdient, von ihresgleichen künftighin unverhofft gerettet zu werden.

Hinten, über die mit Orangebäumchen gezierte Mauer, sieht man in eine Wildnis, anzudeuten, daß der fromme Mann sich von der Welt gänzlich ablösen und in die Wüste ziehen werde. Eine durch die Lüfte sich im Bogen schwingende Kette von Zugvögeln deutet auf die Weite seiner Wanderschaft, indessen der Brunnen im Hofe immerfort läuft und auf die unabgeteilte Zeit hinweist, welche fließt und fließen wird, der Mensch mag wandern oder zurückkehren, geboren werden oder sterben.

Haben wir diesen Nebendingen zu viel Bedeutung beigelegt, so mag uns die Neigung des Jahrhunderts entschuldigen, welche überall Zusammenhang, Allegorie und Geheimnis mit Recht oder Unrecht aufzusuchen Lust hat.

ALTDEUTSCHE BAUKUNST

[Nachwort zu einem von Sulpiz Boisserée verfaßten Aufsatz "Altdeutsche Baukunst" über die Herstellung des Straßburger Münsters.]

[Über Kunst und Alterthum in den Rhein- und Mayn-Gegenden. Zweites Heft. 1817.]

AUF diese Weise erfahren wir nach und nach durch die Bemühungen einsichtiger, tätiger junger Freunde, welche Anstalten und Vorkehrungen sich nötig machten, um jene ungeheuren Gebäude zu unternehmen, wo nicht auszuführen.

Zugleich werden wir belehrt, in welchem Sinn und Geschmack die nördlichere Baukunst vom achten bis zum funfzehnten Jahrhundert sich entwickelte, veränderte, auf einen hohen Grad von Trefflichkeit, Kühnheit, Zierlichkeit gelangte, bis sie zuletzt durch Abweichung und Überladung, wie es den Künsten gewöhnlich geht, nach und nach sich verschlimmerte. Diese Betrachtungen werden wir bei Gelegenheit der Mollerischen Hefte, wenn sie alle beisammen sind, zu unserer Genugtuung anstellen können. Auch schon die viere, welche vor uns liegen, geben erfreuliche Belehrung. Die darin enthaltenen Tafeln sind nicht numeriert; am Schlusse wird erst das Verzeichnis folgen, wie sie nach der Zeit zu legen und zu ordnen sind.

Schon jetzt haben wir dieses vorläufig getan und sehen eine Reihe von sechs Jahrhunderten vor uns. Wir legten dazwischen, was von Grund- und Aufrissen ähnlicher Gebäude zu Handen war, und finden schon einen Leitfaden, an dem wir uns gar glücklich und angenehm durchwinden können. Sind die Mollerischen Hefte dereinst vollständig, so kann jeder Liebhaber sie auf ähnliche Weise zum Grund einer Sammlung legen, woran er für sich und mit andern über diese bedeutenden Gegenstände täglich mehr Aufklärung gewinnt.

Alsdann wird, nach abgelegten Vorurteilen, Lob und Tadel gegründet sein und eine Vereinigung der verschiedensten Ansichten aus der Geschichte aufeinander folgender Denkmale hervorgehen.

Auch muß es deshalb immer wünschenswerter sein, daß das große Werk der Herrn Boisserée, den Dom zu Cöln

darstellend, endlich erscheine. Die Tafeln, die schon in unsern Händen sind, lassen wünschen, daß alle Liebhaber bald gleichen Genuß und gleiche Belehrung finden mögen.

Der Grundriß ist bewundernswürdig und vielleicht von keinem dieser Bauart übertroffen. Die linke Seite, wie sie ausgeführt werden sollte, gibt erst einen Begriff von der ungeheuern Kühnheit des Unternehmens. Dieselbe Seitenansicht, aber nur so weit, als sie zur Ausführung gelangte, erregt ein angenehmes Gefühl, mit Bedauern gemischt. Man sieht das unvollendete Gebäude auf einem freien Platz, indem die Darsteller jene Reihe Häuser, welche niemals hätte gebaut werden sollen, mit gutem Sinne weggelassen. Daneben war es gewiß ein glücklicher Gedanke, die Bauleute noch in voller Arbeit und den Kranen tätig vorzustellen, wodurch der Gegenstand Leben und Bewegung gewinnt.

Kommt hiezu nun ferner das Faksimile des großen Originalaufrisses, welchen Herr Moller gleichfalls besorgt, so wird über diesen Teil der Kunstgeschichte sich eine Klarheit verbreiten, bei der wir die in allen Landen aufgeführten Gebäude solcher Art früher und späterer Zeit gar wohl beurteilen können, und wir werden alsdann nicht mehr die Produkte einer wachsenden, steigenden, den höchsten Gipfel erreichenden und sodann wieder versinkenden Kunst vermischen und eins mit dem andern entweder unbedingt loben oder verwerfen.

PRAG

[Über Kunst und Alterthum in den Rhein- und Mayn-Gegenden. Zweites Heft. 1817.]

Am 5. Februar 1816 feierte die Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde daselbst das zwanzigjährige Andenken ihrer schätzenswerten Stiftung. Sie benutzten die Ruhe, welche Böhmen genoß, indessen die übrige Welt teilweise nach und nach zerrüttet ward, diese höchst einflußreiche Anstalt zu gründen, und wußten sogar durch anhaltende Vorsorge die letzten gefährlichen und traurigen Jahre glücklich zu übertragen.

Diese Kunstakademie erfreut sich hinreichender Örtlichkeiten, des Besitzes bedeutender Kunstwerke, eines Einkommens, um Arbeiten lebender Künstler zu belohnen und anzuschaffen. Das Studium menschlicher Gestalt nach Natur und Antike wird unter Leitung des Herrn Direktor Bergler, das Landschaftliche hingegen unter Herrn Professor Pastel unausgesetzt fortgeführt. Möge es dem Referenten dieser verehrlichen Gesellschaft, dem Herrn Fürsten Lobkowitz, gefallen, zu Aufmunterung ähnlicher Anstalten, sie mögen schon begründet oder noch im Werke sein, von Zeit zu Zeit einige Kenntnis des dortigen Bestandes und der fernern Fortschritte zu geben.

ZUM SCHLUSS

[Über Kunst und Alterthum in den Rhein- und Mayn-Gegenden. Zweites Heft. 1817.]

EIN wichtiges Resultat, das uns die Kunstgeschichte verleiht, ist folgendes. Je höher, herrlicher und reiner die bildende Kunst sich auf diesem Erdenrunde hervortat, desto langsamer war das Abnehmen derselben, ja selbst im Niedersteigen ruhte sie noch oft auf glänzenden und leuchtenden Stufen. Von Phidias bis auf Hadrian bedurfte es voller sechshundert Jahre, und wer besitzt nicht noch mit Ergötzen ein Kunstdenkmal aus den Zeiten dieses Kaisers!

Von dem übermenschlichen, aber auch die Menschheit gewaltsam überbietenden Michel Angelo bis zu dem manieriertesten Spranger waren kaum einhundert Jahre nötig, um die Kunst von angestrengter Großheit zu überstrengter Fratzenhaftigkeit herunterzuziehen. Und doch werden Liebhaber immer mit dem größten Vergnügen gelungene Arbeiten Sprangers in ihren Sammlungen aufnehmen.

Von dem kränklichen Klosterbruder hingegen und seinen Genossen, welche die seltsame Grille durchsetzten, "merkwürdige Werke ganz neuer Art, Hieroglyphen, wahrhafte Sinnbilder, aus Naturgefühlen, Naturansichten, Ahndungen willkürlich zusammengesetzt, entfernt von der alten Weise der Vorwelt", zu verlangen, rechnen wir kaum zwanzig Jahre, und dieses Geschlecht sehen wir schon in dem höchsten Unsinn verloren. Zeugnis hievon ein zur Berliner Ausstellung eingesendetes, aber nicht aufgestelltes Gemälde nach Dante:

(Man bittet umzukehren.)

Lebensgroße Figur mit grüner Haut. Aus dem enthaupteten Halse sprützt ein Blutquell; die Hand des rechten, ausgestreckten Armes hält den Kopf bei den Haaren, dieser, von innen glühend, dient als Laterne, wovon das Licht über die Figur ausgeht.

SKIZZEN ZU CASTIS FABELGEDICHT: DIE REDENDEN TIERE

[Über Kunst und Alterthum in den Rhein- und Mayn-Gegenden. Drittes Heft. 1817.]

DIESE, von einem vorzüglichen Künstler an die Weimarischen Kunstfreunde gesandt, gaben zu folgenden Betrachtungen Anlaß.

Das Fabelgedicht von Casti gibt zu malerischer Darstellung weniger günstigen Stoff als Reineke Fuchs und andere einzelne Apologen. Was gebildet werden soll, muß ein Äußerliches mit sich führen; wo nichts geschieht, hat der Künstler seine Vorteile verloren. In genanntem Gedichte sind innerliche Zustände die Hauptsache, lebhafte, heftige, kluge, revolutionäre Gesinnungen einer schwachen und doch gewaltsamen und in ihrer Klugheit selbst unklugen, besorgten und sorglosen Despotie entgegengestellt. Als Werk eines geistreichen Mannes hat es große Vorzüge, dem bildenden Künstler aber gewährt es wenige bedeutende Momente. In solchen Fällen betrachtet man ein Bild und man weiß nicht, was man sieht, wenn man uns gleich sagt, was dabei zu denken wäre.

I. Beratschlagen der Tiere über künftige Regierungsform: ob monarchisch oder republikanisch? Macht eine gute Tiergruppe, wer könnte aber dabei erraten, daß sie beratschlagen?

II. Rede des Löwen als erwählten Königs. Bildet sich gut zusammen, auch drückt sich das Herrische des Löwen, die Nachgiebigkeit der übrigen untergeordneten Geschöpfe deutlich aus.

III. Die Krönung des Löwen durch den Ochsen. Ein sinnlicher Akt, macht ein gutes Bild, nur ist die Plumpheit des Krönenden keineswegs erfreulich: man fürchtet, den neuen Monarchen auf der Stelle erdrückt zu sehen.

IV. Das Tatzenlecken. Wird spöttisch dadurch der Handkuß vorgestellt. Wir können uns hier der Bemerkung nicht enthalten, daß das Gedicht, mit allen seinen Verdiensten, nicht sowohl poetisch-ironisch als direkt satirisch ist. Hier sind nicht Tiere, die wie Menschen handeln, sondern völlige Menschen, und zwar moderne, als

Tiere maskiert. Das Tatzenlecken kann im beabsichtigten Sinne nicht deutlich werden. Man glaubt, des Löwen Pfote sei verletzt, das Lecken eine Kur, und man wird durch den leidenden Blick des Löwen, gegen Affen und Kater gerichtet, in diesen Gedanken bestärkt. Kein Künstler vermöchte wohl auszudrücken, daß der Löwe Langeweile hat.

Diese Bilder würden durch das Gedicht klar und, da sie gut komponiert und wohl beleuchtet sind, von bekannter geschickter Hand dem Liebhaber wohl erfreulich sein. Das sechste und siebente hingegen ist nicht zu entziffern; wenn man den Zweck nicht schon weiß, so versteht man sie nicht, und wird uns das Verständnis eröffnet, so befriedigen sie nicht. Von bildlichen Darstellungen, welche zu einem geschriebenen Werke gefertigt werden, darf man freilich nicht so streng verlangen, daß sie sich selbst aussprechen sollen; aber daß sie an und für sich gute Bilder seien, daß sie nach gegebener Erklärung den Beifall des Kunstfreundes gewinnen, läßt sich wohl erwarten. Was jedoch solchen Produktionen eigentlich den höchsten Wert gibt, ist ein guter Humor, eine heitere, leidenschaftslose Ironie, wodurch die Bitterkeit des Scherzes, der das Tierische im Menschen hervorhebt, gemildert und für geistreiche Leser ein geschmackvoller Beigenuß bereitet wird. Musterhaft sind hierin Jost Amman und Aldert van Everdingen in den Bildern zu Reineke Fuchs, Paul Potter in dem berühmten weiland Kassler Gemälde, wo die Tiere den Jäger richten und bestrafen.

Vorstehendes gab zu weitern Betrachtungen Anlaß.

Die Tierfabel gehört eigentlich dem Geiste, dem Gemüt, den sittlichen Kräften, indessen sie uns eine gewisse derbe Sinnlichkeit vorspiegelt. Den verschiedenen Charakteren, die sich im Tierreich aussprechen, borgt sie Intelligenz, die den Menschen auszeichnet, mit allen ihren Vorteilen: dem Bewußtsein, dem Entschluß, der Folge, und wir finden es wahrscheinlich, weil kein Tier aus seiner beschränkten, bestimmten Art herausgeht und deshalb immer zweckmäßig zu handeln scheint.

Wie die Fabel des Fuchses sich durch lange Zeiten durchgewunden und von mancherlei Bearbeitern erweitert, bereichert und aufgestutzt worden, darüber gibt uns eine einsichtige Literargeschichte täglich mehr Aufklärung.

Daß wir sinnliche Gegenstände, wovon wir hören, auch mit Augen sehen wollen, ist natürlich, weil sich alles, was wir vernehmen, dem innern Sinn des Auges mitteilt und die Einbildungskraft erregt. Diese Forderung hat aber der bildenden Kunst, ja allen äußerlich darstellenden, großen Schaden getan und richtet sie mehr oder weniger zugrunde. Die Tierfabel sollte eigentlich dem Auge nicht dargestellt werden, und doch ist es geschehen; untersuchen wir an einigen Beispielen, mit welchem Glück.

Jost Amman, in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, gab zu einer lateinischen metrischen Übersetzung des Reineke Fuchs kleine, allerliebste Holzschnitte. In dem großen Kunstsinne der damaligen Zeit behandelt er die Gestalt der Tiere symbolisch, flügelmännisch, nach heraldischer Art und Weise, wodurch er sich den größten Vorteil verschafft, von der naivsten Tierbewegung bis zu einer übertriebenen, fratzenhaften Menschenwürde gelangen zu können. Jeder Kunstfreund besitzt und schätzt dieses kleine Büchelchen.

Aldert van Everdingen zog als vortrefflicher Landschaftsmaler die Tierfabel in den Naturkreis herüber und wußte, ohne eigentlich Tiermaler zu sein, vierfüßige Tiere und Vögel dergestalt ans gemeine Leben heranzubringen, daß sie, wie es denn auch in der Wirklichkeit geschieht, zu Reisenden und Fuhrleuten, Bauern und Pfaffen gar wohl passend, einer und ebenderselben Welt unbezweifelt angehören. Everdingens außerordentliches Talent bewegte sich auch hier mit großer Leichtigkeit; seine Tiere, nach ihren Zuständen, passen vortrefflich zur Landschaft und komponieren mit ihr aufs anmutigste. Sie gelten ebensogut für verständige Wesen als Bauern, Bäuerinnen, Pfaffen und Nonnen. Der Fuchs in der Wüste, der Wolf, ans Glockenseil gebunden, einer wie der andere sind an ihrem Platz. Darf man nun hinzusetzen, daß Everdingens landschaftliche Kompositionen, ihre Staffage mit inbegriffen, zu

Licht- und Schattenmassen, trefflich gedachtem, vollkommensten Helldunkel Anlaß geben, so bleibt wohl nichts weiter zu wünschen übrig.

Diese Sammlung, in guten Abdrücken, ist jedem Liebhaber wert. Im Notfall kann man sich aus der Gottschedischen Quartausgabe, wozu man die schon geschwächten Platten benutzte, immer noch einen Begriff von dem hohen Verdienst dieser Arbeit machen.

Von allen Künstlern, welche die Tierfabel zum Gegenstand ihrer Bemühungen erkoren, hat wohl keiner so nahe den rechten Punkt getroffen als Paul Potter in einem Gemälde von mehreren Abteilungen, so sich ehemals in der Galerie zu Kassel befunden. Die Tiere haben den Jäger gefangen, halten Gericht, verurteilen und bestrafen ihn; auch des Jägers Gehülfen, Hunden und Pferd, wird ein schlimmes Los zuteil. Hier ist alles ironisch, und das Werk scheint uns als gemaltes Gedicht außerordentlich hoch zu stehen. Wir sagen absichtlich: als gemaltes Gedicht; denn obgleich Potter der Mann war, daß alles von ihm Herrührende von Seite der Ausführung Verdienste hat, so gehört doch gerade das erwähnte Stück nicht unter diejenigen, wo er uns als Maler Bewunderung abnötigt. Hingegen wird schwerlich ein anderes, selbst das vollendete Meisterstück der pissenden Kuh nicht ausgenommen, dem Beschauer größeres Vergnügen gewähren, sich seinem Gedächtnis so lebhaft und ergötzend einprägen.

Gibt Potters Gemälde ein Beispiel, in welchem Geist Tierfabeln, wofern der bildende Künstler sich dieselben zum Gegenstande wählt, zu behandeln seien, so möchte hingegen die bekannte Folge von Fabeln, welche der sonst wackere Elias Ridinger eigenhändig radiert hat, als Beispiel durchaus fehlerhafter Denkweise und mißlungener Erfindung in dieser Art angeführt werden. Verdienst der Ausführung ist ihnen wohl nicht abzusprechen; allein sie sind so trocken-ernsthaft, haben einen moralischen Zweck, ohne daß die Moral aus dem Dargestellten erraten werden kann. Es gebricht ihnen gänzlich an jener durchaus geforderten ironischen Würze; sie sprechen weder das Gemüt an, noch gewähren sie dem Geist einige Unterhaltung.

Wer sich jedoch in diesem Fache bemüht, wie denn dem geistreichen Talente sein Glück nirgends zu versagen ist, dem wäre zu wünschen, daß er die radierten Blätter des Benedetto Castiglione immer vor Augen habe, welcher die doch mitunter allzu breiten, halbgeformten, unerfreulichen Tiergestalten so zu benutzen gewußt, daß einige das Licht in großen Massen aufnehmen, andere wieder durch kleinere Teile, sowie durch Lokaltinten die Schattenpartien mannigfaltig beleben. Dadurch entspringt der ästhetische Sinnenreiz, welcher nicht fehlen darf, wenn Kunstzwecke bewirkt werden sollen.

BLUMENMALEREI

[Über Kunst und Alterthum in den Rhein- und Mayn-Gegenden. Drittes Heft. 1817.]

WENNGLEICH die menschliche Gestalt, und zwar in ihrer Würde und Gesundheitsfülle, das Hauptziel aller bildenden Kunst bleibt, so kann doch keinem Gegenstande, wenn er froh und frisch in die Augen fällt, das Recht versagt werden, gleichfalls dargestellt zu sein und im Nachbild ein großes, ja größeres Vergnügen zu erwecken, als das Urbild nur immer erregen konnte. Wir schränken uns hier auf die Blumen ein, die sehr frühe als Vorbilder vom Künstler ergriffen werden mußten. Der alten Kunst waren sie Nebensache. Pausias von Sicyon malte Blumen zum Schmuck seines geliebten Sträußermädchens; dem Architekten waren Blätter, Knospen, Blumen und von daher abgeleitete Gestalten als Zierde seiner starren Flächen und Stäbe höchst willkommen, und noch sind uns hievon die köstlichsten Reste geblieben, wie Griechen und Römer, bis zum Übermaß, mit wandelbaren Formen der vegetierenden Welt ihren Marmor belebt.

Ferner zeigt sich auf den Türen des Ghiberti die schönste Anwendung von Pflanzen und des mit ihnen verwandten Geflügels. Luca della Robbia und seine Sippschaft umgaben mit bunt verglasten, hocherhabenen Blumen- und Fruchtkränzen anbetungswerte, heilige Bilder. Gleiche Fruchtfülle bringt Johann von Udine dar in den köstlich gedrängten Obstgehängen der vatikanischen Logen, und noch manche dergleichen, selbst ungeheuer lastende Festone verzieren, Fries an Fries, die Säle Leo des Zehnten. Zu gleicher Zeit finden wir auch kolossale und niedliche Pergamentblätter heiligen und frommen Inhalts zum Beginn und am Rande mit bewundernswürdig nachgebildeten Blumen und Früchten reichlich verziert.

Und auch später war Vegetation wie Landschaft nur Begleiterin menschlicher Gestalten, bis nach und nach diese untergeordneten Gegenstände durch die Machtgewalt des Künstlers selbstständig erschienen und das Hauptinteresse eines Bildes zu bewirken sich anmaßten.

Manche Versuche vorbeigehend, wenden wir uns zu denen Künstlern, die in den Niederlanden zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts ihr Glück auf die Blumenliebe reicher Handelsherren gründeten, auf die eigentliche Blumisterei, welche mit unendlicher Neigung ausgesuchte Floren durch Kultur zu vervielfältigen und zu verherrlichen trachtete. Tulpe, Nelke, Aurikel, Hyazinthe wurden in ihrem vollkommensten Zustande bewundert und geschätzt, und nicht etwa willkürlich gestand man Vollkommenheiten zu: man untersuchte die Regeln, wonach etwas gefallen konnte, und wir wagen die Schätzung der Blumenliebhaber als wohlüberdacht anzuerkennen und getrauen uns, durchaus etwas Gesetzliches darin nachzuweisen, wornach sie gelten ließen oder forderten.

Wir geben hier die Namen der Künstler, deren Arbeit wir bei Herrn Dr. Grambs in Frankfurt am Main in farbigen Aquarellzeichnungen mit Augen gesehn:

Morel aus Antwerpen, blühte um 1700.
Maria Sibylla Merian, desgleichen.
Joh. Bronkhorst, geb. 1648.
Herm. Henstenburgh, geb. 1667.
Joh. van Huysum, geb. 1682, gest. 1749.
Oswald Wyne.
Van Loo.
Robb.
Roedig.
Joh. van Os.
Van Brüssel, um 1780.
Van Leen.
Wilh. Hendricus.

Nähere Nachrichten von den neuern Künstlern würden sehr willkommen sein.

Ob nun schon Sibylle Merian, wahrscheinlich angeregt durch des hochverdienten, viel jüngern Karl Plumiers Reiseruf und Ruhm, sich nach Surinam wagte und in ihren Darstellungen sich zwischen Kunst und Wissenschaft, zwischen Naturbeschauung und malerischen Zwekken hin und her bewegte, so blieben doch alle folgende großen Meister auf der Spur, die wir angedeutet: sie

empfingen die Gegenstände von Blumenliebhabern, sie vereinigten sich mit ihnen über den Wert derselben und stellten sie in dem vollsten ästhetischen Glanze dar. Wie nur Licht und Schatten, Farbenwechsel und Widerschein irgend spielen wollten, ließ sich hier kunstreich und unerschöpflich nachbilden. Diese Werke haben den großen Vorteil, daß sie den sinnlichen Genuß vollkommen befriedigen. Blumen und Blüten sprechen dem Auge zu, Früchte dem Gaumen, und das beiderseitige Behagen scheint sich im Geruch aufzulösen.

Und noch lebt in jenen wohlhäbigen Provinzen derselbe Sinn, in welchem Huysum, Rachel Ruysch und Seghers gearbeitet, indessen die übrige Welt sich auf ganz andere Weise mit den Pflanzen beschäftigte und eine neue Epoche der Malerkunst vorbereitete. Es lohnt wohl der Mühe, gerade auf dem Wendepunkt diese Bemerkung zu machen, damit auch hier die Kunst mit Bewußtsein ans Werk schreite.

Die Botanik huldigte in früher Zeit dem Apotheker, Blumisten und Tafelgärtner: diese forderten das Heilsame, Augenfällige, Geschmackreiche, und so war jedermann befriedigt; allein die Wissenschaft, begünstigt vom rastlosen Treiben des Handels und Weltbewegens, erwarb sich ein Reich, das über Unendlichkeiten herrschte. Nun waren ihr Geschöpfe sogar verächtlich, die nur nützlich, nur schön, wohlriechend und schmackhaft sein wollen; das Unnützeste, das Häßlichste umfaßte sie mit gleicher Liebe und Anteil.

Diese Richtung mußte der Künstler gleichfalls verfolgen; denn obgleich der Gesetzgeber Linné seine große Gewalt auch dadurch bewies, daß er der Sprache Gewandtheit, Fertigkeit, Bestimmungsfähigkeit gab, um sich an die Stelle des Bildes zu setzen, so kehrte doch immer die Forderung des sinnlichen Menschen wieder zurück, die Gestalt mit *einem* Blick zu übersehn, lieber als sie in der Einbildungskraft erst aus vielen Worten aufzuerbauen.

Welchem Naturfreund wäre nun vorzuerzählen nötig, wie weit die Kunst, Pflanzen sowohl der Natur als der Wissenschaft gemäß nachzubilden, in unsern Tagen gestiegen

sei? Will man treffliche Werke vorzählen, wo soll man anfangen? wo soll man enden?

Hier sei uns eins für alle gegeben: A Description of the Genus *Pinus* by Lambert. London 1803.

Der in seiner Kunst vollendete und sie zu seinen Zwecken geistreich anwendende Ferdinand Bauer stellt die verschiedenen Fichtenarten und die mannigfaltigen Umwandlungen ihrer Äste, Zweige, Nadeln, Blätter, Knospen, Blüten, Früchte, Fruchthüllen und Samen zu unserer größten Zufriedenheit durch das einfache Kunstmittel dar, daß er die Gegenstände in ein volles, freies Licht setzt, welches dieselben in allen ihren Teilen nicht allein umfaßt, sondern ihnen auch durch lichte Widerscheine überall die größte Klarheit und Deutlichkeit verleiht. Eine solche Behandlungsart gilt hauptsächlich bei diesem Gegenstand: Zweige, Nadeln, Blüten haben in genanntem Geschlecht eigentlich keinen Körper; dagegen sind alle Teile durch Lokalfarben und Tinten so unendlich voneinander abgesetzt und abgestuft, daß die reine Beobachtung solcher Mannigfaltigkeit uns das Abgebildete als wirklich vor Augen bringt. Jede Farbe, auch die hellste, ist dunkler als das weiße Papier, worauf sie getragen wird, und es bedarf also hier weder Licht noch Schatten: die Teile setzen sich untereinander und vom Grunde genugsam ab. Und doch würde diese Darstellung noch immer etwas Chinesisches behalten, wenn der Künstler Licht und Schatten aus Unkunde nicht achtete, anstatt daß er hier aus Weisheit beides vermeidet; sobald er aber dessen bedarf, wie bei Ästen und Zapfen, die sich körperlich hervortun, weiß er mit einem Hauch, mit einem Garnichts nachzuhelfen, daß die Körper sich runden und doch ebensowenig gegen den Grund abstechen. Daher wird man beim Anblick dieser Blätter bezaubert: die Natur ist offenbar, die Kunst versteckt, die Genauigkeit groß, die Ausführung mild, die Gegenwart entschieden und befriedigend, und wir müssen uns glücklich halten, aus den Schätzen der Großherzoglichen Bibliothek dieses Musterwerk uns und unsern Freunden wiederholt vorlegen zu können.

Denke man sich nun, daß mehrere Künstler im Dienste

der Wissenschaft ihr Leben zubringen, wie sie die Pflanzenteile, nach einer sich ins Unendliche vermannigfaltigenden und doch noch immer fürs Anschauen nicht hinreichenden Terminologie, durchstudieren, wiederholt nachbilden und ihrem scharfen Künstlerauge noch das Mikroskop zu Hülfe rufen, so wird man sich sagen: es muß endlich einer aufstehen, der diese Abgesondertheiten vereinigt, das Bestimmte festhält, das Schwebende zu fassen weiß; er hat so oft, so genau, so treu wiederholt, was man Geschlecht, Art, Varietät nennt, daß er auswendig weiß, was da ist, und ihn nichts irrt, was werden kann.

Ein solcher Künstler habe nun auch denselben innern Sinn, den unsere großen niederländischen Blumenmaler besessen, so ist er immer in Nachteil: denn jene hatten nur Liebhaber des auffallend Schönen zu befriedigen, er aber soll im Wahren und durchs Wahre das Schöne geben, und wenn jene im beschränkten Kreise des Gartenfreundes sich behaglich ergingen, so soll er vor einer unübersehbaren Menge von Kennern, Wissenden, Unterscheidenden und Aufstechenden sich über die Natürlichkeit kontrollieren lassen.

Nun verlangt die Kunst, daß er seine Blumen nach Form und Farbe glücklich zusammenstelle, seine Gruppen gegen das Licht zu erhöhe, gegen die Seiten schattend und halbschattig abrunde, die Blüten erst in voller Ansicht, sodann von der Seite, auch nach dem Hintergrunde zu fliehend sehen lasse und sich dabei dergestalt bewähre, daß Blatt und Blättchen, Kelch und Anthere eine Spezialkritik aushalte und er zugleich im ganzen, Künstler und Kunstkenner zu befriedigen, den unerläßlichen Effekt dargeben und leisten soll! — —

Daß irgend jemand eine solche Aufgabe zu lösen unternähme, würden wir nicht denken, wenn wir nicht ein paar Bilder vor uns hätten, wo der Künstler geleistet hat, was einem jeden, der sichs bloß einbilden wollte, völlig unmöglich scheinen müßte.

ANFORDERUNG AN DEN MODERNEN BILDHAUER

[Über Kunst und Alterthum in den Rhein- und Mayn-Gegenden. Drittes Heft. 1817.]

IN der neusten Zeit ist zur Sprache gekommen: wie denn wohl der bildende Künstler, besonders der plastische, dem Überwinder zu Ehren, ihn als Sieger, die Feinde als Besiegte darstellen könne, zu Bekleidung der Architektur allenfalls im Fronton, im Fries, oder zu sonstiger Zierde, wie es die Alten häufig getan? Diese Aufgabe zu lösen, hat in den gegenwärtigen Tagen, wo gebildete Nationen mit gebildeten kämpfen, größere Schwierigkeit als damals, wo Menschen von höheren Eigenschaften mit rohen tierischen oder mit tierverwandten Geschöpfen zu kämpfen hatten.

Die Griechen, nach denen wir immer als unsern Meistern hinaufschauen müssen, gaben solchen Darstellungen gleich durch den Gegensatz der Gestalten ein entschiedenes Interesse. Götter kämpfen mit Titanen, und der Beschauende erklärt sich schnell für die edlere Gestalt; ebenderselbe Fall ist, wenn Herkules mit Ungeheuern kämpft, wenn Lapithen mit Zentauren in Händel geraten. Zwischen diesen letzten läßt der Künstler die Schale des Siegs hin und wider schwanken, Überwinder und Überwundene wechseln ihre Rollen, und immer fühlt man sich geneigt, dem rüstigen Heldengeschlecht endlich Triumph zu wünschen. Fast entgegengesetzt wird das Gefühl angeregt, wenn Männer mit Amazonen sich balgen: diese, obgleich derb und kühn, werden doch als die schwächern geachtet, und ein heroisch Frauengeschlecht fordert unser Mitleid, sobald es besiegt, verwundet oder tot erscheint. Ein schöner Gedanke dieser Art, den man als den heitersten sehr hoch zu schätzen hat, bleibt doch immer jener Streit der Bacchanten und Faunen gegen die Tyrrhener. Wenn jene, als echte Berg- und Hügelwesen, halb reh-, halb bocksartig, dem räuberischen Seevolk dergestalt zu Leibe gehen, daß es in das Meer springen muß und im Sturz noch der gnädigen Gottheit zu danken hat, in Delphine verwandelt seinem eigenen Elemente auch ferner anzu-

gehören, so kann wohl nichts Geistreicheres gedacht, nichts Anmutigeres den Sinnen vorgeführt werden.

Etwas schwerfälliger hat römische Kunst die besiegten und gefangenen, faltenreich bekleideten Dacier ihren geharnischten und sonst wohlbewaffneten Kriegern auf Triumphsäulen untergeordnet, der spätere Polidor aber und seine Zeitgenossen die bürgerlich gespaltenen Parteien der Florentiner auf ähnliche Weise gegeneinander kämpfen lassen. Hannibal Carracci, um die Kragsteine im Saale des Palastes Alexander Fava zu Bologna bedeutend zu zieren, wählt männlich-rüstige Gestalten, mit Sphinxen oder Harpyien im Faustgelag, da denn letztere immer die Unterdrückten sind — ein Gedanke, den man weder glücklich noch unglücklich nennen darf. Der Maler zieht große Kunstvorteile aus diesem Gegensatz, der Zuschauer aber, der dieses Motiv zuletzt bloß als mechanisch anerkennt, empfindet durchaus etwas Ungemütliches; denn auch Ungeheuer will man überwunden, nicht unterdrückt sehn.

Aus allem diesem erhellt jene ursprüngliche Schwierigkeit, erst Kämpfende, sodann aber Sieger und Besiegte charakteristisch gegeneinander zu stellen, daß ein Gleichgewicht erhalten und die sittliche Teilnahme an beiden nicht gestört werde.

In der neuern Zeit ist ein Kunstwerk, das uns auf solche Art anspräche, schon seltener. Bewaffnete Spanier mit nackten Amerikanern im Kampfe vorgestellt zu sehen, ist ein unerträglicher Anblick: der Gegensatz von Gewaltsamkeit und Unschuld spricht sich allzu schreiend aus, eben wie beim Bethlehemitischen Kindermord. Christen, über Türken siegend, nehmen sich schon besser aus, besonders wenn das christliche Militär im Kostüm des siebenzehnten Jahrhunderts auftritt. Die Verachtung der Mahometaner gegen alle Sonstgläubige, ihre Grausamkeit gegen Sklaven unseres Volkes berechtigt, sie zu hassen und zu töten.

Christen gegen Christen, besonders der neusten Zeit, machen kein gutes Bild. Wir haben schöne Kupferstiche, Szenen des amerikanischen Krieges vorstellend, und doch

sind sie, mit reinem Gefühl betrachtet, unerträglich. Wohluniformierte, regelmäßige, kräftig bewaffnete Truppen, im Schlachtgemenge mit einem Haufen zusammengelaufenen Volks, worunter man Priester als Anführer, Kinder als Fahnenträger schaut, können das Auge nicht ergötzen, noch weniger den innern Sinn, wenn er sich auch sagt, daß der Schwächere zuletzt noch siegen werde. Findet man auch gar halbnackte Wilde mit im Konflikt, so muß man sich gestehen, daß es eine bloße Zeitungsnachricht sei, deren sich der Künstler angenommen. Ein Panorama von dem schrecklichen Untergang des Tippo Sahib kann nur diejenigen ergötzt haben, die an der Plünderung seiner Schätze teilgenommen.

Wenn wir die Lage der Welt wohl überdenken, so finden wir, daß die Christen durch Religion und Sitten alle miteinander verwandt und wirklich Brüder sind, daß uns nicht sowohl Gesinnung und Meinung als Gewerb und Handel entzweien. Dem deutschen Gutsbesitzer ist der Engelländer willkommen, der die Wolle verteuert, und aus ebendem Grunde verwünscht ihn der mittelländische Fabrikant.

Deutsche und Franzosen, obgleich politisch und moralisch im ewigen Gegensatz, können nicht mehr als kämpfend bildlich vorgestellt werden; wir haben zu viel von ihrer äußern Sitte, ja von ihrem Militärputz aufgenommen, als daß man beide fast gleich kostümierte Nationen sonderlich unterscheiden könnte. Wollte nun gar der Bildhauer (damit wir dahin zurückkehren, wo wir ausgegangen sind) nach eignem Recht und Vorteil seine Figuren aller Kleidung und äußern Zierde berauben, so fällt jeder charakteristische Unterschied weg, beide Teile werden völlig gleich: es sind hübsche Leute, die sich einander ermorden, und die fatale Schicksalsgruppe von Eteokles und Polynices müßte immer wiederholt werden, welche bloß durch die Gegenwart der Furien bedeutend werden kann.

Russen gegen Ausländer haben schon größere Vorteile: sie besitzen aus ihrem Altertume charakteristische Helme und Waffen, wodurch sie sich auszeichnen können; die

mannigfaltigen Nationen dieses unermeßlichen Reichs bieten auch solche Abwechselungen des Kostüms dar, die ein geistreicher Künstler glücklich genug benutzen möchte.

Solchen Künstlern ist diese Betrachtung gewidmet; sie soll aber- und abermals aufmerksam machen auf den günstigen und ungünstigen Gegenstand: jener hat eine natürliche Leichtigkeit und schwimmt immer oben, dieser wird nur mit beschwerlichem Kunstapparat über Wasser gehalten.

BLÜCHERS DENKMAL

[Über Kunst und Alterthum in den Rhein- und Mayn-Gegenden. Drittes Heft. 1817.]

DASS Rostock, eine so alte und berühmte Stadt, durch die Großtaten ihres Landsmannes sich frisch belebt und erhoben fühlte, war ganz naturgemäß; daß die Stellvertreter des Landes, dem ein so trefflicher Mann angehört, sich berufen hielten, demselben am Orte seiner Geburt ein bedeutendes Denkmal zu stiften, war eine von den ersten Wirkungen eines lang ersehnten Friedens. Die Versammlung der Mecklenburgischen Stände im Dezember 1814 faßte den einstimmigen Beschluß, die Taten ihres hochberühmten Landsmanns auf eine solche Weise zu verehren. Die Sanktion der beiden Großherzoge Königliche Hoheiten erfolgte darauf, sowie die Zusage eines bedeutenden Beitrags. Alle Mecklenburger wurden sodann zu freiwilligen Beiträgen gleichfalls eingeladen, und die Stände bewilligten den allenfalls abgehenden Teil der Kosten. Die höchst gebildete Erbgroßherzogin Karoline, alles Gute und Schöne befördernd, nahm lebhaften Anteil an diesem Vorhaben und wünschte, im Vertrauen auf ihre Vaterstadt, daß die Weimarischen Kunstfreunde sich bei der Ausführung nicht untätig verhalten möchten. Der Engere Ausschuß der Ritter- und Landschaft ward beauftragt, Ideen und Vorschläge zu sammeln; hieraus entstand eine Konkurrenz mehrerer verdienter Künstler: verschiedene Modelle, Zeichnungen und Entwürfe wurden eingesendet. Hier aber tat sich die Schwierigkeit hervor, woran in den neusten Zeiten mancher Plan gescheitert ist: wie nämlich die verschiedenen Wünsche so vieler Interessenten zu vereinigen sein möchten? Dieses Hindernis suchte man dadurch zu beseitigen, daß ein landesherrlicher- und ständischerseits genehmigter Vorschlag durch Herrn Kammerherrn von Preen an den Herausgeber gegenwärtiger Hefte gebracht wurde, wodurch man denselben aufforderte, der Beratung in dieser wichtigen Angelegenheit beizuwohnen. Höchst geehrt durch ein so unerwartetes Vertrauen, erneuete derselbe ein früheres Verhältnis mit Herrn Direktor Schadow in Berlin; ver-

schiedene Modelle wurden gefertigt und das letzte, bei persönlicher Anwesenheit gedachten Herrn Direktors in Weimar, nochmals mit den dortigen Kunstfreunden bedacht und besprochen, sodann aber durch Vermittelung des in dieser Angelegenheit immer tätigen Herrn von Preen die Ausführung höchsten und hohen Orts beschlossen und dem bereitwilligen Künstler übertragen.

Das Piedestal aus vaterländischem Granit wird auf der Schweriner Schleifmühle, von der so schöne Arbeiten in dem härtesten Stein bekannt sind, auf Kosten Ihro Königlichen Hoheit des Großherzogs bearbeitet. Auf diesen Untersatz von neun Fuß Höhe kommt die aus Erz gegossene, gleichfalls neun Fuß hohe Statue des Helden zu stehen. Er ist abgebildet mit dem linken Fuß vorschreitend, die Hand am Säbel; die Rechte führt den Kommandostab. Seine Kleidung kunstgemäß, doch erinnernd an eine in den neuern Zeiten nicht seltene Tracht. Der Rücken durch eine Löwenhaut bekleidet, wovon der Rachen auf der Brust das Heft bildet. Das entblößte Haupt läßt eine prächtige Stirn sehen, die höchst günstigen Züge des Gesichts sprechen einen bedeutenden Charakter aus, wie denn überhaupt die schlanke Gestalt des Kriegers dem Künstler sehr willkommen entgegentritt.

Zu bedeutenden halberhobenen Arbeiten an das Piedestal sind auch schon Zeichnungen und Vorschläge eingereicht, deren nähere Bestimmung noch zu erwarten steht.

Die am Schlusse des Jahrs 1815 versammelten Stände benutzten den 16. Dezember, als den Geburtstag des Fürsten, ihre dankbare Verehrung nebst der Anzeige des von seinem Vaterlande ihm zu errichtenden Monuments überreichen zu lassen; die darauf erfolgte Antwort geziemt einem Manne, welcher im Gefühl, daß die Tat selbst spreche, ein Denkmal derselben eher ablehnen als begünstigen möchte.

JOSEPH BOSSI
ÜBER LEONARDS DA VINCI ABENDMAHL ZU MAILAND

Großfolio. 264 Seiten. 1810.

[Über Kunst und Alterthum in den Rhein- und Mayn-Gegenden. Drittes Heft. 1817.]

DER Verfasser dieses bedeutenden Werkes, ein Mailänder, geboren 1776, von der Natur begabt mit schönen Fähigkeiten, die sich früh entwickelten, vor allem aber mit Neigung und Geschick zur bildenden Kunst ausgestattet, scheint aus sich selbst und an Leonards da Vinci Verlassenschaft sich herangebildet zu haben. So viel wissen wir übrigens von ihm, daß er nach einem sechsjährigen Aufenthalte in Rom und seiner Rückkunft ins Vaterland als Direktor einer neu zu belebenden Kunstakademie angestellt ward.

So zum Nachdenken als wie zum Arbeiten geneigt, hatte er die Grundsätze und Geschichte der Kunst sich eigen gemacht und durfte daher das schwere Geschäft übernehmen, in einer wohldurchdachten Kopie das berühmte Bild Leonards da Vinci *Das Abendmahl des Herrn* wiederherzustellen, damit solches in Mosaik gebracht und für ewige Zeiten erhalten würde. Wie er dabei verfahren, davon gibt er in genanntem Werke Rechenschaft, und unsere Absicht ist, eine kurze Darstellung seiner Bemühungen zu liefern.

Allgemein wird dieses Buch von Kunstfreunden günstig aufgenommen, solches aber näher zu beurteilen ist man in Weimar glücklicherweise in den Stand gesetzt. Denn indem Bossi ein gänzlich verdorbenes, übermaltes Original nicht zum Grund seiner Arbeit legen konnte, sah er sich genötigt, die vorhandenen Kopien desselben genau zu studieren; er zeichnete von drei Wiederholungen die Köpfe, wohl auch Hände durch und suchte möglichst in den Geist seines großen Vorgängers einzudringen und dessen Absichten zu erraten, da er denn zuletzt, durch Urteil, Wahl und Gefühl geleitet, seine Arbeit vollendete, zum Vorbild einer nunmehr schon fertigen Mosaik. Gedachte

Durchzeichnungen finden sich sämtlich in Weimar, als ein Gewinn der letzten Reise Ihro Königlichen Hoheit des Großherzogs in die Lombardei; von wie großem Wert sie aber seien, wird sich in der Folge dieser Darstellung zeigen.

AUS DEM LEBEN LEONARDS

VINCI, ein Schloß und Herrschaft in Val d'Arno, nahe bei Florenz, hatte in der Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts einen Besitzer namens Piero, dem ein natürlicher Sohn von einer uns unbekannt gebliebenen Mutter geboren ward. Dieser, Leonard genannt, erwies gar bald als Knabe sich mit allen ritterlichen Eigenschaften begabt: Stärke des Körpers, Gewandtheit in allen Leibesübungen, Anmut und gute Sitten waren ihm verliehen; mächtig aber zeigte sich Leidenschaft und Fertigkeit zur bildenden Kunst, deshalb man ihn sogleich nach Florenz zu Verrocchio, einem denkenden, durchaus theoretisch begründeten Manne, in die Lehre tat, da denn Leonard seinen Meister praktisch bald übertraf, ja demselben das Malen verleidete.

Die Kunst befand sich damals auf einer Stufe, wo ein großes Talent mit Glück antreten und sich im Glanze seiner Tätigkeit zeigen kann. Sie hatte sich schon seit zwei Jahrhunderten von der magern Steifheit jener byzantinischen Schule losgesagt und sogleich durch Nachahmung der Natur, durch Ausdruck frommer, sittlicher Gesinnungen ein neues Leben begonnen. Der Künstler arbeitete trefflich, aber unbewußt: ihm gelang, was ihm sein Talent eingab, wohin sein Gefühl ihn trug, so weit sein Geschmack sich ausbildete; aber keiner vermochte noch sich Rechenschaft zu geben von dem Guten, was er leistete, und von seinen Mängeln, wenn er sie auch empfand und bemerkte. Wahrheit und Natürlichkeit hat jeder im Auge, aber eine lebendige Einheit fehlt; man findet die herrlichsten Anlagen, und doch ist keins der Werke vollkommen ausgedacht, völlig zusammengedacht; überall trifft man auf etwas Zufälliges, Fremdes, noch sind die Grundsätze nicht ausgesprochen, wornach man seine eigene Arbeit beurteilt hätte.

In solche Zeit kam Leonard, und wie ihm bei angeborner Kunstfertigkeit die Natur nachzuahmen leicht war, so bemerkte sein Tiefsinn gar bald, daß hinter der äußern Erscheinung, deren Nachbildung ihm so glücklich gelang, noch manches Geheimnis verborgen liege, nach dessen Erkenntnis er sich unermüdet bestreben sollte. Er suchte daher die Gesetze des organischen Baus, den Grund der Proportion, bemühte sich um die Regeln der Perspektive, der Zusammenstellung, Haltung und Färbung seiner Gegenstände im gegebenen Raum, genug, alle Kunsterfordernisse suchte er mit Einsicht zu durchdringen; was ihm aber besonders am Herzen lag, war die Verschiedenheit menschlicher Gesichtsbildung, in welcher sich sowohl der bestehende Charakter als die momentane Leidenschaft dem Auge darstellt, und dieses wird der Punkt sein, wo wir, das Abendmahl betrachtend, am längsten zu verweilen haben.

DESSEN ÖFFENTLICHE WERKE

DIE unruhigen Zeiten, welche der unzulängliche Peter Medicis über Florenz heranzog, trieben Leonarden in die Lombardie, wo eben nach dem Tode des Herzogs Francesco Sforza dessen Nachfolger Ludwig, mit dem Zunamen "il Moro", seinem Vorgänger und sich selbst durch gleiche Großheit und Tätigkeit Ehre zu machen, auch die eigene Regierung durch Kunstwerke zu verherrlichen gedachte. Hier nun erhielt Leonard sogleich den Auftrag, eine riesenhafte Reiterstatue vorzubereiten. Das Modell des Pferdes war nach mehreren Jahren zur allgemeinen Bewunderung fertig. Da man es aber bei einem Feste, als das Prächtigste, was man aufführen konnte, in der Reihe mit hinzog, zerbrach es, und der Künstler sah sich genötigt, das zweite vorzunehmen; auch dieses ward vollendet. Nun zogen die Franzosen über die Alpen, es diente den Soldaten als Zielbild, sie schossen es zusammen, und so ist uns von beiden, die eine Arbeit von sechzehn Jahren gekostet, nichts übriggeblieben. Daran erkennen wir, daß eitle Prunksucht ebenso wie roher Unverstand den Künsten zum höchsten Schaden gereiche.

Nur im Vorübergehen gedenken wir der Schlacht von Anghiari, deren Karton er zu Florenz, mit Michel Angelo wetteifernd, ausarbeitete, und des Bildes der heiligen Anna, wo Großmutter, Mutter und Enkel, Schoß auf Schoß, kunstreich zusammen gruppiert sind.

DAS ABENDMAHL

WIR wenden uns nunmehr gegen das eigentliche Ziel unserer Bemühung, zu dem Abendmahl, welches im Kloster alle Grazie zu Mailand auf die Wand gemalt war. Möchten unsere Leser Morghens Kupferstich vor sich nehmen, welcher hinreicht, uns sowohl über das Ganze als wie das Einzelne zu verständigen.

Die Stelle, wo das Bild gemalt ist, wird allervörderst in Betrachtung gezogen: denn hier tut sich die Weisheit des Künstlers in ihrem Brennpunkte vollkommen hervor. Konnte für ein Refektorium etwas schicklicher und edler ausgedacht werden als ein Scheidemahl, das der ganzen Welt für alle Zeiten als heilig gelten sollte?

Als Reisende haben wir dieses Speisezimmer vor manchen Jahren noch unzerstört gesehen. Dem Eingang an der schmalen Seite gegenüber, im Grunde des Saals, stand die Tafel des Priors, zu beiden Seiten die Mönchstische, sämtlich auf einer Stufe vom Boden erhöht, und nun, wenn der Hereintretende sich umkehrte, sah er an der vierten Wand über denen nicht allzu hohen Türen den vierten Tisch gemalt, an demselben Christus und seine Jünger, eben als wenn sie zur Gesellschaft gehörten. Es muß zur Speisestunde ein bedeutender Anblick gewesen sein, wenn die Tische des Priors und Christi als zwei Gegenbilder aufeinander blickten und die Mönche an ihren Tafeln sich dazwischen eingeschlossen fanden. Und eben deshalb mußte die Weisheit des Malers die vorhandenen Mönchstische zum Vorbilde nehmen. Auch ist gewiß das Tischtuch mit seinen gequetschten Falten, gemusterten Streifen und aufgeknüpften Zipfeln aus der Waschkammer des Klosters genommen; Schüsseln, Teller, Becher und sonstiges Geräte gleichfalls denjenigen nachgeahmt, derer sich die Mönche bedienten.

Hier war also keineswegs die Rede von Annäherung an ein unsichres, veraltetes Kostüm. Höchst ungeschickt wäre es gewesen, an diesem Orte die heilige Gesellschaft auf Polster auszustrecken. Nein! sie sollte der Gegenwart angenähert werden: Christus sollte sein Abendmahl bei den Dominikanern zu Mailand einnehmen.

Auch in manchem andern Betracht mußte das Bild große Wirkung tun. Ohngefähr zehn Fuß über der Erde, nehmen die dreizehn Figuren, sämtlich etwa anderthalbmal die Lebensgröße gebildet, den Raum von achtundzwanzig Pariser Fuß der Länge nach ein. Nur zwei derselben sieht man ganz, an den entgegengesetzten Enden der Tafel, die übrigen sind Halbfiguren, und auch hier fand der Künstler in der Notwendigkeit seinen Vorteil. Jeder sittliche Ausdruck gehört nur dem obern Teil des Körpers an, und die Füße sind in solchen Fällen überall im Wege; der Künstler schuf sich hier eilf Halbfiguren, deren Schoß und Knie von Tisch und Tischtuch bedeckt wird, unten aber die Füße im bescheidenen Dämmerlicht kaum bemerklich sein sollten.

Nun versetze man sich an Ort und Stelle, denke sich die sittliche äußere Ruhe, die in einem solchen mönchischen Speisesaale obwaltet, und bewundere den Künstler, der seinem Bilde kräftige Erschütterung, leidenschaftliche Bewegung einhaucht und, indem er sein Kunstwerk möglichst an die Natur herangebracht hat, es alsobald mit der nächsten Wirklichkeit in Kontrast setzt.

Das Aufregungsmittel, wodurch der Künstler die ruhigheilige Abendtafel erschüttert, sind die Worte des Meisters: *Einer ist unter euch, der mich verrät!* Ausgesprochen sind sie, die ganze Gesellschaft kommt darüber in Unruhe; er aber neigt sein Haupt, gesenkten Blickes; die ganze Stellung, die Bewegung der Arme, der Hände, alles wiederholt mit himmlischer Ergebenheit die unglücklichen Worte, das Schweigen selbst bekräftigt: *Ja es ist nicht anders! Einer ist unter euch, der mich verrät.*

Ehe wir aber weitergehen, müssen wir ein großes Mittel entwickeln, wodurch Leonard dieses Bild hauptsächlich belebte: es ist die Bewegung der Hände; dies konnte aber

auch nur ein Italiener finden. Bei seiner Nation ist der ganze Körper geistreich, alle Glieder nehmen teil an jedem Ausdruck des Gefühls, der Leidenschaft, ja des Gedankens. Durch verschiedene Gestaltung und Bewegung der Hände druckt er aus: "Was kümmerts mich!" — "Komm her!" — "Dies ist ein Schelm, nimm dich in acht vor ihm!" — "Er soll nicht lange leben!" — "Dies ist ein Hauptpunkt. Dies merket besonders wohl, meine Zuhörer!" Einer solchen Nationaleigenschaft mußte der alles Charakteristische höchst aufmerksam betrachtende Leonard sein forschendes Auge besonders zuwenden; hieran ist das gegenwärtige Bild einzig, und man kann ihm nicht genug Betrachtung widmen. Vollkommen übereinstimmend ist Gesichtsbildung und jede Bewegung, auch dabei eine dem Auge gleich faßliche Zusammen- und Gegeneinanderstellung aller Glieder auf das lobenswürdigste geleistet.

Die Gestalten überhaupt zu beiden Seiten des Herrn lassen sich drei und drei zusammen betrachten, wie sie denn auch so jedesmal in eins gedacht, in Verhältnis gestellt und doch in Bezug auf ihre Nachbarn gehalten sind. Zunächst an Christi rechter Seite Johannes, Judas und Petrus.

Petrus, der Entfernteste, fährt nach seinem heftigen Charakter, als er des Herrn Wort vernommen, eilig hinter Judas her, der sich, erschrocken aufwärts sehend, vorwärts über den Tisch beugt, mit der rechten festgeschlossenen Hand den Beutel hält, mit der linken aber eine unwillkürliche, krampfhafte Bewegung macht, als wollte er sagen: *Was soll das heißen? Was soll das werden?* Petrus hat indessen mit seiner linken Hand des gegen ihn geneigten Johannes rechte Schulter gefaßt, hindeutend auf Christum und zugleich den geliebten Jünger anregend, er solle fragen, wer denn der Verräter sei? Einen Messergriff in der Rechten setzt er dem Judas unwillkürlich-zufällig in die Rippen, wodurch dessen erschrockene Vorwärtsbewegung, die sogar ein Salzfaß umschüttet, glücklich bewirkt wird. Diese Gruppe kann als die zuerst gedachte des Bildes angesehen werden, sie ist die vollkommenste.

Wenn nun auf der rechten Seite des Herrn mit mäßiger

Bewegung unmittelbare Rache angedroht wird, entspringt auf seiner linken lebhaftestes Entsetzen und Abscheu vor dem Verrat. Jakobus der Ältere beugt sich vor Schrecken zurück, breitet die Arme aus, starrt, das Haupt niedergebeugt, vor sich hin wie einer, der das Ungeheuere, das er durchs Ohr vernimmt, schon mit Augen zu sehen glaubt. Thomas erscheint hinter seiner Schulter hervor, und sich dem Heiland nähernd, hebt er den Zeigefinger der rechten Hand gegen die Stirne. Philippus, der dritte zu dieser Gruppe Gehörige, rundet sie aufs lieblichste; er ist aufgestanden, beugt sich gegen den Meister, legt die Hände auf die Brust, mit größter Klarheit aussprechend: *Herr, ich bins nicht! Du weißt es! Du kennst mein reines Herz. Ich bins nicht!*

Und nunmehr geben uns die benachbarten drei letzteren dieser Seite neuen Stoff zur Betrachtung. Sie unterhalten sich untereinander über das schrecklich Vernommene. Matthäus wendet mit eifriger Bewegung das Gesicht links zu seinen beiden Genossen, die Hände hingegen streckt er mit Schnelligkeit gegen den Meister und verbindet so, durch das unschätzbarste Kunstmittel, seine Gruppe mit der vorhergehenden. Thaddäus zeigt die heftigste Überraschung, Zweifel und Argwohn: er hat die linke Hand offen auf den Tisch gelegt und die rechte dergestalt erhoben, als stehe er im Begriff, mit dem Rücken derselben in die linke einzuschlagen — eine Bewegung, die man wohl noch von Naturmenschen sieht, wenn sie bei unerwartetem Vorfall ausdrücken wollen: *Hab ichs nicht gesagt! Habe ichs nicht immer vermutet!* Simon sitzt höchst würdig am Ende des Tisches, wir sehen daher dessen ganze Figur. Er, der älteste von allen, ist reich mit Falten bekleidet; Gesicht und Bewegung zeigen, er sei betroffen und nachdenkend, nicht erschüttert, kaum bewegt.

Wenden wir nun die Augen sogleich auf das entgegengesetzte Tischende, so sehen wir Bartholomäus, der auf dem rechten Fuß, den linken übergeschlagen, steht, mit beiden ruhig auf den Tisch gestemmten Händen seinen übergebogenen Körper unterstützend. Er horcht, wahrscheinlich zu vernehmen, was Johannes vom Herrn aus-

fragen wird; denn überhaupt scheint die Anregung des Lieblingsjüngers von dieser ganzen Seite auszugehen. Jakobus der Jüngere, neben und hinter Bartholomäus, legt die linke Hand auf Petrus Schulter, so wie Petrus auf die Schulter Johannis; aber Jakobus mild, nur Aufklärung verlangend, wo Petrus schon Rache droht.

Und also wie Petrus hinter Judas, so greift Jakob der Jüngere hinter Andreas her, welcher, als eine der bedeutendsten Figuren, mit halbaufgehobenen Armen die flachen Hände vorwärts zeigt, als entschiedenen Ausdruck des Entsetzens, der in diesem Bilde nur einmal vorkommt, da er in andern weniger geistreich und gründlich gedachten Werken sich leider nur zu oft wiederholt.

TECHNISCHES VERFAHREN

INDEM uns nun noch manches über Gestalten und Gesichtsbildung, Bewegung, Bekleidung zu sagen übrigbleibt, wenden wir uns zu einem andern Teil des Vortrags, von welchem wir nur Betrübnis erwarten können: es sind nämlich die mechanischen, chemisch-physischen und technischen Kunstmittel, welche der Künstler anwendete, das herrliche Werk zu verfertigen. Durch die neusten Untersuchungen wird es nur allzu klar, daß es auf die Mauer mit Ölfarbe gemalt gewesen; dieses Verfahren, schon längst mit Vorteil ausgeübt, mußte einem Künstler wie Leonard höchst willkommen sein, der, mit dem glücklichsten Blick die Natur anzuschauen geboren, sie zu durchschauen trachtete, um ihr Inneres im Äußern vorzustellen.

Wie groß diese Unternehmung, ja wie sie anmaßend sei, fällt bald in die Augen, wenn wir bedenken, daß die Natur von innen heraus arbeitet und sich selbst erst unendliche Mittel vorbereiten muß, ehe sie, nach tausendfältigen Versuchen, die Organe aus- und aneinander zu entwickeln fähig wird, um eine Gestalt wie die menschliche hervorzubringen, welche zwar die höchsten innerlichen Vollkommenheiten äußerlich offenbart, das Rätsel aber, wohinter die Natur sich verbirgt, mehr zu verwickeln als zu lösen scheint.

Das Innere nun im Äußern gewissenhaft darzustellen, war nur der größten Meister höchster und einziger Wunsch; sie trachteten nicht nur, den Begriff des Gegenstandes treffend wahr nachzubilden, sondern die Abbildung sollte sich an die Stelle der Natur selbst setzen, ja in Absicht auf Erscheinung sie überbieten. Hier war nun vor allem die höchste Ausführlichkeit nötig, und wie sollte diese anders als nach und nach zu leisten sein? Ferner war unerläßlich, daß man irgendeinen Reuezug anbringen und aufsetzen könne. Diese Vorteile und noch so viele andere bietet die Ölmalerei.

Und so hat man denn nach genauer Untersuchung gefunden, daß Leonard ein Gemisch von Mastix, Pech und andern Anteilen mit warmen Eisen auf den Mauertünch gezogen. Ferner, um sowohl einen völligen glatten Grund als auch eine größere Sicherheit gegen äußere Einwirkung zu erhalten, gab er dem Ganzen einen zarten Überzug von Bleiweiß, auch gelben und feinen Tonerden. Aber ebendiese Sorgfalt scheint dem Werke geschadet zu haben: denn wenn auch dieser letzte zarte Öltünch im Anfange, als die daraufgetragenen Farben des Bildes genugsame Nahrung hatten, seinen Teil davon aufnahm und sich eine Weile gut hielt, so verlor er doch, als das Öl mit der Zeit austrocknete, gleichfalls seine Kraft und fing an zu reißen, da denn die Feuchtigkeit der Mauer durchdrang und zuerst den Moder erzeugte, durch welchen das Bild nach und nach unscheinbar ward.

ORT UND PLATZ

WAS aber noch mehr traurige Betrachtungen erregt, ist leider, daß man, als das Bild gemalt wurde, dessen Untergang aus der Beschaffenheit des Gebäudes und der Lage desselben weissagen konnte. Herzog Ludwig, aus Absicht oder Grille, nötigte die Mönche, ihr verfallendes Kloster an diesem widerwärtigen Orte zu erneuern, daher es denn schlecht und wie zur Frone gebaut ward. Man sieht in den alten Umgängen elende, liederlich gearbeitete Säulen, große Bogen mit kleinen abwechselnd, ungleiche, angegriffene Ziegeln, Materialien

von alten, abgetragenen Gebäuden. Wenn man nun so an äußerlichen, dem Blick des Beobachters ausgesetzten Stellen verfuhr, so läßt sich fürchten, daß die innern Mauern, welche übertüncht werden sollten, noch schlechter behandelt worden. Hier mochte man verwitternde Backsteine und andere von schädlichen Salzen durchdrungene Mineralien verwenden, welche die Feuchtigkeit des Lokals einsogen und verderblich wieder aushauchten. Ferner stand die unglückliche Mauer, welcher ein so großer Schatz anvertraut war, gegen Norden und überdies in der Nähe der Küche, der Speisekammer, der Anrichten, und wie traurig, daß ein so vorsichtiger Künstler, der seine Farben nicht genugsam wählen und verfeinern, seine Firnisse nicht genug klären konnte, durch Umstände genötigt war, gerade Platz und Ort, wo das Bild stehen sollte, den Hauptpunkt, worauf alles ankommt, zu übersehen oder nicht genug zu beherzigen!

Wäre aber doch, trotz allem diesen, das ganze Kloster auf einer Höhe gestanden, so würde das Übel nicht auf einen solchen Grad erwachsen sein. Es liegt aber so tief, das Refektorium tiefer als das übrige, so daß im Jahr 1800 bei anhaltendem Regen das Wasser darin über drei Palmen stand, welches uns zu folgern berechtigt, daß das entsetzliche Gewässer, welches 1500 niederging und überschwoll, sich auf gleiche Weise hierher erstreckt habe. Denke man sich auch, daß die damaligen Geistlichen das möglichste zur Austrocknung getan, so blieb leider noch genug eingesogene Feuchtigkeit zurück, und dies ereignete sich sogar schon zu der Zeit, als Leonard noch malte.

Etwa zehn Jahre nach beendigtem Bilde überfiel eine schreckliche Pest die gute Stadt, und wie kann man bedrängten Geistlichen zumuten, daß sie, von aller Welt verlassen, in Todesgefahr schwebend, für das Gemälde ihres Speisezimmers Sorge tragen sollten?

Kriegsunruhen und unzählig anderes Unglück, welches die Lombardei in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts betraf, verursachten gleichfalls die gänzliche Vernachlässigung solcher Werke, da denn das unsere bei denen schon angeführten inneren Mängeln besonders der Mauer,

des Tünchgrundes, vielleicht der Malweise selbst, dem Verderben schon überliefert war. In der Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts sagt ein Reisender, das Bild sei halb verdorben; ein anderer sieht nur darin einen blinden Flecken; man beklagt das Bild als schon verloren, versichert, man sehe es kaum und schlecht; einer nennt es völlig unbrauchbar, und so sprechen alle spätere Schriftsteller dieser Zeit.

Aber das Bild war doch immer noch da, und wenn auch gegen seine erste Zeit nur ein Schatten, es war noch vorhanden. Jetzt aber nach und nach tritt die Furcht ein, es völlig zu verlieren: die Sprünge vermehren sich, sie laufen zusammen, und die große kostbare Fläche, in unzählige kleine Krusten zersprengt, droht Stück vor Stück herabzufallen. Von diesem Zustande gerührt, läßt Kardinal Friedrich Borromeo 1612 eine Kopie fördern, deren wir nur vorläufig dankbar gedenken.

ZUNEHMENDES VERDERBNIS

ALLEIN nicht nur der Zeitverlauf, in Verbindung mit gedachten Umständen, nein die Besitzer selbst, die seine Hüter und Bewahrer hätten sein sollen, veranlaßten sein größtes Verderben und bedeckten dadurch ihr Andenken mit ewiger Schande. Die Türe schien ihnen zu niedrig, durch die sie ins Refektorium gehen sollten; sie war symmetrisch mit einer andern im Sockel angebracht, worauf das Bild fußte. Sie verlangten einen majestätischen Eingang in dieses ihnen so teure Gemach.

Eine Türe, weit größer als nötig, ward in die Mitte gebrochen, und ohne Pietät, weder gegen den Maler noch gegen die abgebildeten Verklärten, zerstörten sie die Füße einiger Apostel, ja Christi selbst. Und hier fängt der Ruin des Bildes eigentlich an! Denn da, um einen Bogen zu wölben, eine weit größere Lücke als die Türe in die Mauer gebrochen werden mußte, so ging nicht allein mehr von der Fläche des Bildes verloren, sondern die Hammer- und Hackenschläge erschütterten das Gemälde in seinem eigenen Felde; an vielen Orten ging die Kruste los, deren Stücke man wieder mit Nägeln befestigte.

Späterhin ward das Bild durch eine neue Geschmacklosigkeit verfinstert, indem man ein landesherrliches Wappenschild unter der Decke befestigte, welches, Christi Scheitel fast berührend, wie die Türe von unten so nun auch von oben des Herrn Gegenwart beengte und entwürdigte. Von dieser Zeit an besprach man die Wiederherstellung immer aufs neue; unternommen wurde sie später: denn welcher echte Künstler mochte die Gefahr einer solchen Verantwortung auf sich nehmen? Unglücklicherweise endlich im Jahr 1726 meldet sich Bellotti, arm an Kunst und zugleich, wie gewöhnlich, mit Anmaßungen überflüssig begabt; dieser, marktschreierisch, rühmte sich eines besondern Geheimnisses, womit er das verblichene Bild ins Leben zu rufen sich unterfange. Mit einer kleinen Probe betört er die kenntnislosen Mönche; seiner Willkür wird solch ein Schatz verdungen, den er sogleich mit Bretterverschlägen verheimlicht und nun, dahinter verborgen, mit kunstschänderischer Hand das Werk von oben bis unten übermalt. Die Mönchlein bewunderten das Geheimnis, das er ihnen, um sie völlig zu betören, in einem gemeinen Firnis mitteilte; damit sollten sie, wie er sie versicherte, sich künftig aus allen Verlegenheiten erretten.

Ob sie bei einer neuen, bald eintretenden Übernebelung des Bildes von diesem köstlichen Mittel Gebrauch gemacht, ist nicht bekannt; aber gewiß ward es noch einigemal teilweise aufgefrischt, und zwar mit Wasserfarbe, wie sich noch an einigen Stellen bemerken läßt.

Indessen verdarb das Bild immer und weiter, und aufs neue ward die Frage, inwiefern es noch zu erhalten sei, nicht ohne manchen Streit unter Künstlern und Anordnenden besprochen. De Giorgi, ein bescheidener Mann von mäßigem Talent, aber einsichtig und eifrig, Kenner der wahren Kunst, lehnte beharrlich ab, seine Hand dahin zu führen, wo Leonard die seinige gehalten habe.

Endlich 1770, auf wohlmeinenden, aber Einsicht ermangelnden Befehl, durch Nachgiebigkeit eines hofmännischen Priors, ward einem gewissen Mazza das Geschäft übertragen. Dieser pfuschte meisterhaft; die wenigen

alten Originalstellen, obschon durch fremde Hand zweimal getrübt, waren seinem freien Pinsel ein Anstoß: er beschabte sie mit Eisen und bereitete sich glatte Stellen, die Züge seiner frechen Kunst hinzusudeln, ja mehrere Köpfe wurden auf gleiche Weise behandelt.

Dawider nun regten sich Männer und Kunstfreunde in Mailand; öffentlich tadelte man Gönner und Klienten. Lebhafte, wunderliche Geister schürten zu, und die Gärung ward allgemein. Mazza, der zu der Rechten des Heilands zu malen angefangen hatte, hielt sich dergestalt an die Arbeit, daß er auch zur Linken gelangte, und nur unberührt blieben die Köpfe des Matthäus, Thaddäus und Simon. Auch an diesen gedachte er Bellottis Arbeit zuzudecken und mit ihm um den Namen eines Herostrats zu wetteifern. Dagegen aber wollte das Geschick, daß, nachdem der abhängige Prior einen auswärtigen Ruf angenommen, sein Nachfolger, ein Kunstfreund, nicht zauderte, den Mazza sogleich zu entfernen, durch welchen Schritt genannte drei Köpfe insofern gerettet worden, daß man das Verfahren des Bellotti darnach beurteilen kann. Und zwar gab dieser Umstand wahrscheinlich zu der Sage Gelegenheit, es seien noch drei Köpfe des echten Originals übriggeblieben.

Seit jener Zeit ist, nach mancher Beratschlagung, nichts geschehen, und was hätte man denn an einem dreihundertjährigen Leichnam noch einbalsamieren sollen? 1796 überstieg das französische Heer siegreich die Alpen; der General Bonaparte führte sie an. Jung, ruhmbegierig und Gerühmtes aufsuchend, ward er vom Namen Leonards an den Ort gezogen, der uns nun so lange festhält.

Er verordnete gleich, daß hier keine Kriegswohnung sein noch anderer Schaden geschehen solle, unterschrieb die Ordre auf dem Knie, ehe er zu Pferde stieg. Kurz darauf mißachtete diese Befehle ein anderer General, ließ die Türe einschlagen und verwandelte den Saal in Stallung.

Der Aufputz des Mazza hatte schon seine Lebhaftigkeit verloren, und der Pferdeprudel, der nunmehr, schlimmer als der Speisedampf von mönchischer Anrichte, anhaltend die Wände beschlug, erzeugte neuen Moder über dem

Bilde, ja die Feuchtigkeit sammelte sich so stark, daß sie streifenweise herunterlief und ihren Weg mit weißer Spur bezeichnete. Nachher ist dieser Saal bald zum Heumagazin, bald zu andern, immer militärischen Bedürfnissen gemißbraucht worden.

Endlich gelang es der Administration, den Ort zu schließen, ja zu vermauern, so daß eine ganze Zeitlang diejenigen, die das Abendmahl sehen wollten, auf einer Sprossenleiter von der außerhalb zugänglichen Kanzel herabsteigen mußten, von wo sonst der Vorleser die Speisenden erbaute.

Im Jahr 1800 trat die große Überschwemmung ein, verbreitete sich, versumpfte den Saal und vermehrte höchlich die Feuchtigkeit; hierauf ward 1801 auf Bossis Veranlassung, der sich hiezu als Sekretär der Akademie berechtigt fand, eine Türe eingesetzt, und der Verwaltungsrat versprach fernere Sorgfalt. Endlich verordnete 1807 der Vizekönig von Italien, dieser Ort solle wiederhergestellt und zu Ehren gebracht werden. Man setzte Fenster ein und einen Teil des Bodens, errichtete Gerüste, um zu untersuchen, ob sich noch etwas tun lasse. Man verlegte die Türe an die Seite, und seit der Zeit findet man keine merkliche Veränderung, obgleich das Bild dem genaueren Beobachter, nach Beschaffenheit der Atmosphäre, mehr oder weniger getrübt erscheint. Möge, da das Werk selbst so gut als verloren ist, seine Spur, zum traurigen, aber frommen Andenken, künftigen Zeiten aufbewahrt bleiben!

KOPIEN ÜBERHAUPT

EHE wir nun an die Nachbildungen unseres Gemäldes, deren man fast dreißig zählt, gelangen, müssen wir von Kopien überhaupt einige Erwähnung tun. Sie kamen nicht in Gebrauch, als bis jedermann gestand, die Kunst habe ihren höchsten Gipfel erreicht, da denn geringere Talente, die Werke der größten Meister schauend, an eigner Kraft, nach der Natur oder aus der Idee ähnliches hervorzubringen, verzweifelten, womit denn die Kunst, welche sich nun als Handwerk abschloß, anfing, ihre eigenen Geschöpfe zu wiederholen. Diese Unfähigkeit

der meisten Künstler blieb den Liebhabern nicht verborgen, die, weil sie sich nicht immer an die ersten Meister wenden konnten, geringere Talente aufriefen und bezahlten, da sie denn, um nicht etwas ganz Ungeschicktes zu erhalten, lieber Nachahmungen von anerkannten Werken bestellten, um doch einigermaßen gut bedient zu sein.

Nun begünstigten das neue Verfahren sowohl Eigentümer als Künstler durch Kargheit und Übereilung, und die Kunst erniedrigte sich vorsätzlich, aus Grundsatz zu kopieren.

Im funfzehnten Jahrhundert und im vorhergehenden hatten die Künstler von sich selbst und von der Kunst einen hohen Begriff und bequemten sich nicht leicht, Erfindungen anderer zu wiederholen; deswegen sieht man aus jener Zeit keine eigentlichen Kopien — ein Umstand, den ein Freund der Kunstgeschichte wohl beachten wird. Geringere Künste bedienten sich wohl zu kleineren Arbeiten höherer Vorbilder, wie bei Niello und andern Schmelzarbeiten geschah, und wenn ja, aus religiösen oder sonstigen Beweggründen, eine Wiederholung verlangt wurde, so begnügte man sich mit ungenauer Nachahmung, welche nur ohngefähr Bewegung und Handlung des Originals ausdruckte, ohne daß man auf Form und Farbe scharf gesehen hätte. Deshalb findet man in den reichsten Galerien keine Kopie vor dem sechzehnten Jahrhundert.

Nun kam aber die Zeit, wo durch wenige außerordentliche Männer (unter welche unser Leonardo ohne Widerrede gezählt und als der früheste betrachtet wird) die Kunst in jedem ihrer Teile zur Vollkommenheit gelangte; man lernte besser sehen und urteilen, und nun war das Verlangen um Nachbildungen trefflicher Werke nicht schwer zu befriedigen, besonders in solchen Schulen, wohin sich viele Schüler drängten und die Werke des Meisters sehr gesucht waren. Und doch beschränkte sich zu jener Zeit dies Verlangen auf kleinere Werke, die man mit dem Original leicht zusammenhalten und beurteilen kann. Bei großen Arbeiten verhielt es sich ganz anders damals wie nachher, weil das Original sich mit den Kopien nicht

vergleichen läßt, auch solche Bestellungen selten sind. Also begnügte sich nun die Kunst sowie der Liebhaber mit Nachahmungen im kleinen, wo man dem Kopierenden viel Freiheit ließ, und die Folgen dieser Willkür zeigten sich übermäßig in den wenigen Fällen, wo man Abbildungen im großen verlangte, welche fast immer Kopien von Kopien waren, und zwar gefertigt nach Kopien im kleinern Maßstab, fern von dem Original ausgeführt, oft sogar nach bloßen Zeichnungen, ja vielleicht aus dem Gedächtnis. Nun mehrten sich die Dutzendmaler und arbeiteten um die geringsten Preise; man prunkte mit der Malerei, der Geschmack verfiel, Kopien mehrten sich und verfinsterten die Wände der Vorzimmer und Treppen. Hungrige Anfänger lebten von geringem Solde, indem sie die wichtigsten Werke in jedem Maßstab wiederholten, ja viele Maler brachten ganz ihr Leben bloß mit Kopieren zu; aber auch da sah man in jeder Kopie einige Abweichung, seis Einfall des Bestellers, Grille des Malers und vielleicht Anmaßung, man wolle Original sein.

Hierzu trat noch die Forderung gewirkter Tapeten, wo die Malerei nicht würdig als durch Gold bereichert scheinen wollte und man die herrlichsten Bilder, weil sie ernst und einfach waren, für mager und armselig hielt; deswegen der Kopiste Baulichkeiten und Landschaften im Grunde anbrachte, Zieraten an den Kleidern, goldene Strahlen oder Kronen um die Häupter, ferner wunderlich gestaltete Kinder, Tiere, Chimären, Grotesken und andere Torheiten. Oft auch kam wohl der Fall vor, daß ein Künstler, der sich eigene Erfindung zutraute, nach dem Willen eines Bestellers, der seine Fähigkeiten nicht zu schätzen wußte, ein fremdes Werk zu kopieren den Auftrag erhielt und, indem er es mit Widerwillen tat, doch auch hie und da als Original erscheinen wollte und nun veränderte oder hinzufügte, wie es Kenntnis, vielleicht auch Eitelkeit eingab. Dergleichen geschah auch wohl, wie es Zeit und Ort verlangten. Man bediente sich mancher Figuren zu ganz anderm Zweck, als sie der erste Urheber bestimmt hatte. Weltliche Gegenstände wurden durch einige Zutaten in geistliche verwandelt; heidnische

Götter und Helden mußten sich bequemen, Märtyrer und Evangelisten zu sein. Oft auch hatte der Künstler zu eigner Belehrung und Übung irgendeine Figur aus einem berühmten Werk kopiert und setzte nun etwas von seiner Erfindung hinzu, um ein verkäufliches Bild daraus zu machen. Zuletzt darf man auch wohl der Entdeckung und dem Mißbrauch der Kupferstiche einen Teil des Kunstverderbens zuschreiben, welche den Dutzendmalern fremde Erfindungen häufig zubrachten, so daß niemand mehr studierte und die Malerei zuletzt so weit verfiel, daß sie mit mechanischen Arbeiten vermischt ward. Waren doch die Kupferstiche selbst schon von den Originalen verschieden, und wer sie kopierte, vervielfachte die Veränderung nach eigener und fremder Überzeugung oder Grille. Ebenso ging es mit den Zeichnungen: die Künstler entwarfen sich die merkwürdigsten Gegenstände in Rom und Florenz, um sie, nach Hause gelangt, willkürlich zu wiederholen.

KOPIEN DES ABENDMAHLS

HIERNACH läßt sich nun gar wohl urteilen, was mehr oder weniger von den Kopien des Abendmahls zu erwarten sei, obgleich die frühesten gleichzeitig gefertigt wurden; denn das Werk machte großes Aufsehn, und andere Klöster verlangten eben dergleichen.

Unter den vielen von dem Verfasser aufgeführten Kopien beschäftigen uns hier nur drei, indem die zu Weimar befindlichen Durchzeichnungen von ihnen abgenommen sind; doch liegt diesen eine vierte zum Grund, von welcher wir also zuerst sprechen müssen.

Markus von Ogionno, ein Schüler Leonards da Vinci, ohne weitumgreifendes Talent, erwarb sich doch das Verdienst seiner Schule, vorzüglich in den Köpfen, ob er sich schon auch hier nicht immer gleichbleibt. Er arbeitete ohngefähr 1510 eine Kopie im kleinen, um sie nachher im großen zu benutzen. Sie war, herkömmlicherweise, nicht ganz genau, er legte sie aber zum Grunde einer größeren Kopie, die sich an der Wand des nun aufgehobenen Klosters zu Castellazzo befindet, gleichfalls im Speisesaal

der ehemaligen Mönche. Alles daran ist sorgfältig gearbeitet, doch herrscht in den Beiwerken die gewöhnliche Willkür. Und obgleich Bossi nicht viel Gutes davon sagen möchte, so leugnet er doch nicht, daß es ein bedeutendes Monument, auch der Charakter mehrerer Köpfe, wo der Ausdruck nicht übertrieben worden, zu loben sei. Bossi hat sie durchgezeichnet, und wir werden bei Vergleichung der drei Kopien aus eigenem Anschauen darüber urteilen können.

Eine zweite Kopie, deren durchgezeichnete Köpfe wir ebenfalls vor uns haben, findet sich in Fresko auf der Wand zu Ponte Capriasca; sie wird in das Jahr 1565 gesetzt und dem Peter Lovino zugeschrieben. Ihre Verdienste lernen wir in der Folge kennen; sie hat das Eigne, daß die Namen der Figuren hinzugeschrieben worden, welche Vorsicht uns zu einer sichern Charakteristik der verschiedenen Physiognomien verhilft.

Das allmähliche Verderbnis des Originals haben wir leider umständlich genug aufgeführt, und es stand schon sehr schlimm um dasselbe, als 1612 Kardinal Friedrich Borromeo, ein eifriger Kunstfreund, den völligen Verlust des Werkes zu verhüten trachtete und einem Mailänder, Andrea Bianchi, zugenannt Vespino, den Auftrag gab, eine Kopie in wirklicher Größe zu fertigen. Dieser Künstler versuchte sich anfangs nur an einigen Köpfen: diese gelangen; er ging weiter und kopierte die sämtlichen Figuren, aber einzeln, die er denn zuletzt mit möglichster Sorgfalt zusammenfügte. Das Bild findet sich noch gegenwärtig in der Ambrosianischen Bibliothek zu Mailand und liegt der neusten von Bossi verfertigten Kopie hauptsächlich zum Grund. Diese aber ward auf folgende Veranlassung gefertigt.

NEUSTE KOPIE

DAS Königreich Italien war ausgesprochen, und Prinz Eugen wollte den Anfang seiner Regentschaft, nach dem Beispiel Ludwig Sforzas, durch Begünstigung der Künste verherrlichen. Ludwig hatte die Darstellung des Abendmahls dem Leonard aufgetragen: Eugen beschloß,

das durch dreihundert Jahre durch verdorbene Bild so viel als möglich in einem neuen Gemälde wiederherzustellen; dieses aber sollte, damit es unvergänglich bliebe, in Mosaik gesetzt werden, wozu die Vorbereitung in einer schon vorhandenen großen Anstalt gegeben war.

Bossi erhält sogleich den Auftrag und beginnt anfangs Mai 1807. Er findet rätlich, einen Karton in gleicher Größe zu fertigen, nimmt seine Jugendstudien wieder auf und wendet sich ganz zu Leonard, beachtet dessen Kunstnachlaß und Schriften, besonders letztere, weil er überzeugt ist, ein Mann, der so vortreffliche Werke hervorgebracht, müsse nach den entschiedensten und vorteilhaftesten Grundsätzen gehandelt haben. Er hatte die Köpfe der Kopie von Ponte Capriasca und einige andre Teile derselben nachgezeichnet, ferner die Köpfe und Hände der Kopie von Castellazzo und der von Bianchi. Nun zeichnet er alles nach, was von Vinci selbst, ja sogar was von einigen Zeitgenossen herstammt. Ferner sieht er sich nach allen vorhandenen Kopien um, deren er siebenundzwanzig näher oder ferner kennen lernt; Zeichnungen, Manuskripte von Vinci werden ihm von allen Seiten freundlichst mitgeteilt.

Bei der Ausführung seines Kartons hält er sich zunächst an die Kopie der Ambrosiana: sie allein ist so groß wie das Original; Bianchi hatte durch Fadennetze und durchscheinend Papier eine genauste Nachbildung zu geben gesucht und unablässig unmittelbar in Gegenwart des Originals gearbeitet, welches, obgleich schon sehr beschädigt, doch noch nicht übermalt war.

Ende Oktobers 1807 ist der Karton fertig, Leinewand an *einem* Stück gleichmäßig gegründet, alsobald auch das Ganze aufgezeichnet. Sogleich, um einigermaßen seine Tinten zu regulieren, malte Bossi das wenige von Himmel und Landschaft, das wegen der Höhe und Reinheit der Farben im Original noch frisch und glänzend geblieben. Er untermalte hierauf die Köpfe Christi und der drei Apostel zu dessen Linken, und was die Gewänder betrifft, malte er diejenigen zuerst, über deren Farben er schneller gewiß geworden, um fortan nach den Grundsätzen des

Meisters und eigenem Geschmack die übrigen auszuwählen. So deckte er die ganze Leinewand, von sorgfältigem Nachdenken geleitet, und hielt seine Farben gleich hoch und kräftig.

Leider überfiel ihn an diesem feuchten und verödeten Ort eine Krankheit, die ihn seine Bemühungen einzustellen nötigte; allein er benutzte diesen Zwischenraum, Zeichnungen, Kupferstiche, schriftliche Aufsätze zu ordnen, teils auf das Abendmahl selbst, teils auf andere Werke des Meisters bezüglich; zugleich begünstigte ihn das Glück, das ihm eine Sammlung Handzeichnungen zuführte, welche, sich vom Kardinal Cäsar Monti herschreibend, unter andern Kostbarkeiten auch treffliche Sachen von Leonardo selbst enthält. Er studierte sogar die mit Leonardo gleichzeitigen Schriftsteller, um ihre Meinungen und Wünsche zu benutzen, und blickte auf das, was ihn fördern konnte, nach allen Seiten umher. So benutzte er seinen krankhaften Zustand und gelangte endlich wieder zu Kräften, um aufs neue ans Werk zu gehen.

Kein Künstler und Kunstfreund läßt die Rechenschaft ungelesen, wie er im einzelnen verfahren, wie er die Charaktere der Gesichter, deren Ausdruck, ja die Bewegung der Hände durchgedacht, wie er sie hergestellt. Ebenso bedenkt er das Tischgeräte, das Zimmer, den Grund und zeigt, daß er über keinen Teil sich ohne die triftigsten Gründe entschieden. Welche Mühe gibt er sich nicht, um unter dem Tisch die Füße gesetzmäßig herzustellen, da diese Region in dem Original längst zerstört, in den Kopien nachlässig behandelt war.

Bis hierher haben wir von dem Werke des Ritter Bossi im allgemeinen Nachricht, im einzelnen Übersetzung und Auszug gegeben; seine Darstellung nahmen wir dankbar auf, teilten seine Überzeugung, ließen seine Meinung gelten, und wenn wir etwas einschalteten, so war es gleichstimmig mit seinem Vortrag. Nun aber, da von Grundsätzen die Rede ist, denen er bei Bearbeitung seiner Kopie gefolgt, von dem Weg, den er genommen, sind wir veranlaßt, einigermaßen von ihm abzuweichen. Auch finden

wir, daß er manche Anfechtung erlitten, daß Gegner ihn streng behandelt, Freunde sogar ihm abgestimmt, wodurch wir wenigstens in Zweifel gesetzt werden, ob wir denn alles billigen sollen, was er getan. Da er jedoch, schon von uns abgeschieden, sich nicht mehr verteidigen, nicht mehr seine Gründe verfechten mag, so ist es unsere Pflicht, ihn, wenn auch nicht zu rechtfertigen, doch möglichst zu entschuldigen, indem wir das, was ihm zur Last gelegt wird, den Umständen, unter welchen er gearbeitet, aufbürden und darzutun suchen, daß ihm Urteil und Handlung mehr aufgenötigt worden, als daß sie sich aus ihm selbst entwickelt hätten.

Kunstunternehmungen dieser Art, welche in die Augen fallen, Aufsehn, ja Staunen erregen sollen, werden gewöhnlich ins Kolossale geführt. So überschritt schon bei Darstellung des Abendmahls Leonard die menschliche Größe um eine völlige Hälfte; die Figuren waren auf neun Fuß berechnet, und obgleich zwölf Personen sitzen oder sich doch hinter dem Tisch befinden, daher als Halbfiguren anzusehen sind, auch nur eine, und zwar gebückt, steht, so muß doch das Bild, selbst in ansehnlicher Ferne, von ungeheurer Wirkung gewesen sein. Diese wollte man, wenn auch nicht im besondern charakteristisch-zart, doch im allgemeinen kräftig-wirksam wieder hervorbringen.

Für die Menge war ein Ungeheures angekündigt: ein Bild von achtundzwanzig Pariser Fuß Länge und vielleicht achtzehn Fuß hoch sollte aus tausend und abertausend Glasstiften zusammengesetzt werden, nachdem vorher ein geistreicher Künstler sorgfältig das Ganze nachgebildet, durchdacht und, alle sinnliche und geistige Kunstmittel zu Hülfe rufend, das Verlorne möglichst wiederhergestellt hätte. — Und warum sollte man an der Ausführung dieses Unternehmens in dem Moment einer bedeutenden Staatsveränderung zweifeln? warum sollte der Künstler nicht hingerissen werden, gerade in dieser Epoche etwas zu leisten, was im gewöhnlichen Lebensverlauf ganz und gar untulich scheinen möchte!

Sobald aber festgesetzt war, das Bild solle in der Größe

des Originals ausgeführt werden und Bossi die Arbeit übernahm, so finden wir ihn schon genugsam entschuldigt, daß er sich an die Kopie des Vespino gehalten. Die alte Kopie zu Castellazzo, welcher man mit Recht große Vorzüge zuschreibt, ist um einen guten Teil kleiner als das Original; wollte er diese ausschließlich benutzen, so mußte er Figuren und Köpfe vergrößern: welche undenkbare Arbeit aber besonders das letzte sei, ist keinem Kunstkenner verborgen.

Es wird längst anerkannt, daß nur den größten Meistern gelingen könne, kolossale Menschengesichter in Malerei darzustellen. Die menschliche Gestalt, vorzüglich das Antlitz, ist nach Naturgesetzen in einen gewissen Raum eingeschränkt, innerhalb welchem es nur regelmäßig, charakteristisch, schön, geistreich erscheinen kann. Man mache den Versuch, sich in einem Hohlspiegel zu beschauen, und ihr werdet erschrecken vor der seelenlosen, rohen Unform, die euch medusenhaft entgegentritt. Etwas Ähnliches widerfährt dem Künstler, unter dessen Händen sich ein ungeheures Angesicht bilden soll. Das Lebendige eines Gemäldes entspringt aus der Ausführlichkeit, das Ausführliche jedoch wird durchs Einzelne dargestellt, und wo will man Einzelnes finden, wenn die Teile zum Allgemeinen erweitert sind?

Welchen hohen Grad der Ausführung übrigens Leonard seinen Köpfen gegeben habe, ist unserm Anschauen entzogen. In den Köpfen des Vespino, die vor uns liegen, obgleich aller Ehren, alles Dankes wert, ist eine gewisse Leerheit fühlbar, die den beabsichtigten Charakter aufschwellend verflößt; zugleich aber sind sie ihrer Größe wegen imposant, resolut genug gemacht und müssen auf die Ferne tüchtig wirken. Bossi fand sie vor sich; die Arbeit der Vergrößerung, die er nach kleinen Kopien mit eigener Gefahr hätte unternehmen müssen, war getan: warum sollte er sich nicht dabei beruhigen? Er hatte als ein Mann von lebhaftem Charakter sich für das, was ihm oblag, entschieden, was zur Seite stand oder gar sich entgegensetzte, völlig abgewiesen, daher seine Ungerech-

tigkeit gegen die Kopie von Castellazzo und ein festes Zutrauen auf Grundsätze, die er sich aus den Werken und Schriften des Meisters gebildet hatte. Hierüber geriet er mit Graf Verri in öffentlichen Widerstreit, mit seinen besten Freunden, wo nicht in Uneinigkeit, doch in Zwiespalt.

BLICK AUF LEONARD

EHE wir aber weitergehen, haben wir von Leonards Persönlichkeit und Talenten einiges nachzuholen. Die mannigfaltigen Gaben, womit ihn die Natur ausgestattet, konzentrierten sich vorzüglich im Auge; deshalb er denn, obgleich zu allem fähig, als Maler am entschiedensten groß erschien. Regelmäßig, schön gebildet, stand er als ein Mustermensch der Menschheit gegenüber, und wie des Auges Fassungskraft und Klarheit dem Verstande eigentlichst angehört, so war Klarheit und Verständigkeit unserm Künstler vollkommen zu eigen; nicht verließ er sich auf den innern Antrieb seines angebornen, unschätzbaren Talentes, kein willkürlicher, zufälliger Strich sollte gelten, alles mußte bedacht und überdacht werden. Von der reinen erforschten Proportion an bis zu den seltsamsten, aus widersprechenden Gebilden zusammengehäuften Ungeheuern sollte alles zugleich natürlich und rationell sein.

Dieser scharfen, verständigen Weltanschauung verdanken wir auch die große Ausführlichkeit, womit er verwickelter Erdenbegegnisse heftigste Bewegung mit Worten vorzuführen weiß, eben als wenn es Gemälde werden könnten. Man lese die Beschreibung der Schlacht, des Ungewitters, und man wird nicht leicht genauere Darstellungen gefunden haben, die zwar nicht gemalt werden können, aber dem Maler andeuten, was man von ihm fordern dürfte.

Und so sehen wir aus seinem schriftlichen Nachlaß, wie das zarte, ruhige Gemüt unseres Leonard geneigt war, die mannigfaltigsten und bewegtesten Erscheinungen in sich aufzunehmen. Seine Lehre dringt zuerst auf allgemeine Wohlgestalt, sodann aber auch zugleich auf sorgfältiges Beachten aller Abweichungen bis ins Häßlichste; die sichtbare Umwandelung des Kindes bis zum Greis auf allen

Stufen, besonders aber die Ausdrücke der Leidenschaft, von Freude zur Wut, sollen flüchtig, wie sie im Leben vorkommen, aufgezeichnet werden. Will man in der Folge von einer solchen Abbildung Gebrauch machen, so soll man in der Wirklichkeit eine annähernde Gestalt suchen, sie in dieselbe Stellung setzen und, mit obwaltendem allgemeinen Begriff, genau nach dem Leben verfahren. Man sieht leicht ein, daß, so viel Vorzüge auch diese Methode haben mag, sie doch nur vom allergrößten Talente ausgeübt werden kann: denn da der Künstler vom Individuellen ausgeht und zu dem Allgemeinen hinansteigt, so wird er immer, besonders wenn mehrere Figuren zusammenwirken, eine schwer zu lösende Aufgabe vor sich finden.

Betrachte man das Abendmahl, wo Leonard dreizehn Personen, vom Jüngling bis zum Greise, dargestellt hat: einen ruhig ergeben, einen erschreckt, eilfe durch den Gedanken eines Familienverrats an- und aufgeregt. Hier sieht man das sanfteste, sittlichste Betragen bis zu den heftigsten leidenschaftlichen Äußerungen. Sollte nun alles dieses aus der Natur genommen werden, welches gelegentliche Aufmerken, welche Zeit war nicht erforderlich, um so viel Einzelnes aufzutreiben und ins Ganze zu verarbeiten! Daher ist es gar nicht unwahrscheinlich, daß er sechzehn Jahre an dem Werke gearbeitet und doch weder mit dem Verräter noch mit dem Gottmenschen fertig werden können, und zwar weil beides nur Begriffe sind, die nicht mit Augen geschaut werden.

ZUR SACHE

ÜBERLEGEN wir nun das Vorgesagte, daß das Bild nur durch eine Art von Kunstwunder seiner Vollendung nahe gebracht werden konnte, daß, nach der beschriebenen Behandlungsart, immer in manchen Köpfen etwas Problematisches blieb, welches durch jede Kopie, auch durch die genaueste, nur problematischer werden mußte, so sehen wir uns in einem Labyrinth, in welchem uns die vorliegenden Durchzeichnungen wohl erleuchten, nicht aber aus demselben völlig erlösen können.

Zuerst also müssen wir gestehen, daß uns jene Abhandlung, wodurch Bossi die Kopien durchaus verdächtig zu machen sucht, ihre historische Richtigkeit unangetastet, zu dem rednerischen Zweck geschrieben zu sein scheint, die Kopie von Castellazzo herunterzusetzen, die, ob sie gleich viele Mängel haben mag, doch in Absicht der Köpfe, welche vor uns liegen, gegen die von Vespino, deren allgemeinen Charakter wir oben ausgesprochen, entschiedene Vorzüge hat. In den Köpfen des Marco d'Ogionno ist offenbar die erste Intention des Vinci zu spüren, ja Leonard könnte selbst daran teilgenommen und den Kopf Christi mit eigener Hand gemalt haben. Sollte er da nicht zugleich auf die übrigen Köpfe, wo nicht auf das Ganze, lehrenden und leitenden Einfluß verbreiten? Durften auch die Dominikaner zu Mailand so unfreundlich sein, den weiteren Kunstgebrauch des Werkes zu untersagen, so fand sich in der Schule selbst so mancher Entwurf, Zeichnung und Karton, womit Leonard, der seinen Schülern nichts vorenthielt, einem begünstigten Lehrling, welcher ohnfern der Stadt eine Nachbildung des Gemäldes sorgfältig unternahm, gar wohl aushelfen konnte.

Von dem Verhältnis beider Kopien (das Verdienst der dritten ist nur vor die Augen, nicht mit Worten vor den Geist zu stellen) hier nur mit wenigem das Nötigste, das Entschiedenste, bis wir vielleicht so glücklich sind, Nachbildungen dieser interessanten Blätter Freunden der Kunst vorzulegen.

VERGLEICHUNG

ST. BARTHOLOMÄUS, männlicher Jüngling, scharf Profil, zusammengefaßtes, reines Gesicht, Augenlid und Braue niedergedruckt, den Mund geschlossen, als wie mit Verdacht horchend, ein vollkommen in sich selbst umschriebener Charakter. Bei Vespino keine Spur von individueller charakteristischer Gesichtsbildung, ein allgemeines Zeichenbuchsgesicht, mit eröffnetem Munde horchend. Bossi hat diese Lippenöffnung gebilligt und beibehalten, wozu wir unsere Einstimmung nicht geben könnten.

St. Jakobus der Jüngere, gleichfalls Profil, die Verwandt-

schaftsähnlichkeit mit Christo unverkennbar, erhält durch vorgeschobene, leicht geöffnete Lippen etwas Individuelles, das jene Ähnlichkeit wieder aufhebt. Bei Vespino nahezu ein allgemeines, akademisches Christusgesicht, der Mund eher zum Staunen als zum Fragen geöffnet. Unsere Behauptung, daß Bartholomäus den Mund schließen müsse, wird dadurch bestätigt, daß der Nachbar den Mund geöffnet hält; eine solche Wiederholung würde sich Leonard nie erlaubt haben, vielmehr hat der nachfolgende St. Andreas den Mund gleichfalls geschlossen. Er druckt nach Art älterer Personen die Unterlippe mehr gegen die Oberlippe. Dieser Kopf hat in der Kopie von Marco etwas Eigenes, mit Worten nicht Auszusprechendes; die Augen in sich gekehrt, der Mund, obgleich geschlossen, doch naiv. Der Umriß der linken Seite gegen den Grund macht eine schöne Silhouette: man sieht von jenseitiger Stirne, von Auge, Nasenfläche, Bart so viel, daß der Kopf sich rundet und ein eigenes Leben gewinnt; dahingegen Vespino das linke Auge völlig unterdruckt, doch aber von der linken Stirn- und Bartseite noch so viel sehen läßt, daß ein derber, kühner Ausdruck bei aufwärts gehobenem Gesichte entspringt, welcher zwar ansprechend ist, aber mehr zu geballten Fäusten als zu vorgewiesenen flachen Händen passen würde.

Judas, verschlossen, erschrocken, ängstlich auf- und rückwärtssehend, das Profil ausgezackt, nicht übertrieben, keineswegs häßliche Bildung; wie denn der gute Geschmack in der Nähe so reiner und redlicher Menschen kein eigentliches Ungeheuer dulden könnte. Vespino dagegen hat wirklich ein solches dargestellt, und man kann nicht leugnen, daß, abgesondert genommen, dieser Kopf viel Verdienst hat; er drückt eine boshaft-kühne Schadenfreude lebhaft aus und würde unter dem Pöbel, der über ein Ecce Homo jubelt und "Kreuzige! kreuzige!" ruft, sich vortrefflich hervorheben. Auch für einen Mephistopheles im teuflischsten Augenblick müßte man ihn gelten lassen. Aber von Erschrecken und Furcht, mit Verstellung, Gleichgültigkeit und Verachtung verbunden, ist keine Spur. Die borstigen Haare passen gut zum Ganzen, ihre Übertrieben-

heit jedoch kann nur neben Kraft und Gewaltsamkeit der übrigen Vespinischen Köpfe bestehen.

St. Petrus, sehr problematische Züge. Schon bei Marco ist es bloß schmerzlicher Ausdruck, von Zorn aber und Bedräuung kann man nichts darin sehen; etwas Ängstliches ist gleichfalls ausgedruckt, und hier mag Leonard selbst mit sich nicht ganz einig gewesen sein: denn herzliche Teilnahme an einem geliebten Meister und Bedrohung des Verräters sind wohl schwerlich in *einem* Gesichte zu vereinigen. Indessen will Kardinal Borromäus zu seiner Zeit dieses Wunder gesehen haben. So gut seine Worte auch klingen, haben wir Ursache zu glauben, daß der kunstliebende Kardinal mehr seine Empfindung als das Bild ausgesprochen: denn wir wüßten sonst unsern Vespino nicht zu verteidigen, dessen Petrus einen unangenehmen Ausdruck hat. Er sieht aus wie ein harter Kapuziner, dessen Fastenpredigt die Sünder aufregen soll. Wundersam, daß Vespino ihm straubige Haare gegeben hat, da der Petrus des Marco ein schön kurz gelocktes Kräuselhaupt darstellt!

St. Johannes ist von Marco ganz in Vincischem Sinne gebildet: das schöne, rundliche, sich aber doch nach dem Länglichen ziehende Gesicht, die vom Scheitel an schlichten, unterwärts aber sanft sich kräuselnden Haare, vorzüglich wo sie sich an Petrus' eindringende Hand anschmiegen, sind allerliebst. Was man vom Schwarzen des Auges sieht, ist von Petrus abgekehrt: eine unendlich feine Bemerkung! indem, wer mit innigstem Gefühl seinem heimlich sprechenden Seitenmanne zuhört, den Blick von ihm abwendet. Bei Vespino ist es ein behäglicher, ruhender, beinahe schlafender, keine Spur von Teilnahme zeigender Jüngling.

Wir wenden uns nun auf Christi linke Seite, um von dem Bilde des Erlösers selbst erst am Schlusse zu reden.

St. Thomas, Kopf und rechte Hand, deren aufgehobener Zeigefinger etwas gegen die Stirne gebogen ist, um Nachdenken anzudeuten. Diese dem Argwöhnischen und Zweifelnden so wohl anstehende Bewegung hat man bisher verkannt und einen bedenklichen Jünger als drohend an-

gesprochen. In Vespinos Kopie ist er gleichfalls nachdenklich genug; da aber der Künstler wieder das fliehende rechte Auge weggelassen, so entsteht ein perpendikulares, gleichförmiges Profil, worin von dem Vorgeschobenen, Aufspürenden der ältern Kopie nichts mehr zu sehen ist.

St. Jakob der Ältere. Die heftigste Gesichtsbewegung, der aufgesperrteste Mund, Entsetzen im Auge: ein originelles Wagestück Leonards; doch haben wir Ursache zu glauben, daß auch dieser Kopf dem Marco vorzüglich geraten sei. Die Durchzeichnung ist vortrefflich, in der Kopie des Vespino dagegen alles verloren; Stellung, Haltung, Miene, alles ist verschwunden und in eine gewisse gleichgültige Allgemeinheit aufgelöst.

St. Philipp, liebenswürdig unschätzbar, gleicht vollkommen den Raffaelischen Jünglingen, die sich auf der linken Seite der "Schule von Athen" um Bramante versammeln. Vespino hat aber unglücklicherweise das rechte Auge abermals unterdrückt, und da er nicht verleugnen konnte, hier liege etwas Mehr-als-Profil zum Grunde, einen zweideutigen, wunderlich übergebogenen Kopf hervorgebracht.

St. Matthäus, jung, argloser Natur, mit krausem Haar, ein ängstlicher Ausdruck in dem wenig geöffneten Munde, in welchem die sichtbaren Zähne eine Art leisen Grimmes aussprechen, zu der heftigen Bewegung der Figur passend. Von allem diesen ist bei Vespino nichts übriggeblieben; starr und geistlos blickt er vor sich hin, niemand ahndet auch nur im mindesten die heftige Körperbewegung.

St. Thaddäus des Marco ist gleichfalls ein ganz unschätzbarer Kopf; Ängstlichkeit, Verdacht, Verdruß kündigt sich in allen Zügen. Die Einheit dieser Gesichtsbewegung ist ganz köstlich, paßt vollkommen zu der Bewegung der Hände, die wir ausgelegt haben. Bei Vespino ist alles abermals ins Allgemeine gezogen, auch hat er den Kopf dadurch unbedeutender gemacht, daß er ihn zu sehr nach dem Zuschauer wendet, anstatt daß bei Marco die linke Seite kaum den vierten Teil beträgt, wodurch das Argwöhnische, Scheelsehende gar köstlich ausgedrückt wird.

St. Simon der Ältere, ganz im Profil, dem gleichfalls reinen

Profil des jungen Matthäus entgegengestellt. An ihm ist die vorgeworfene Unterlippe, welche Leonard bei alten Gesichtern so sehr liebte, am übertriebensten, tut aber mit der ernsten, überhangenden Stirn die vortrefflichste Wirkung von Verdruß und Nachdenken, welches der leidenschaftlichen Bewegung des jungen Matthäus scharf entgegensteht. Bei Vespino ist es ein abgelebter, gutmütiger Greis, der auch an dem wichtigsten, in seiner Gegenwart sich ereignenden Vorfall keinen Anteil mehr zu nehmen imstande ist.

Nachdem wir nun dergestalt die Apostel beleuchtet, wenden wir uns zur Gestalt Christi selbst. Hier begegnet uns abermals die Legende, daß Leonard weder Christus noch Judas zu endigen gewußt, welches wir gerne glauben, da nach seinem Verfahren es unmöglich war, an diese beiden Enden der Darstellung die letzte Hand zu legen. Schlimm genug also mag es im Original, nach allen Verfinsterungen, welche dasselbe durchaus erleiden müssen, mit Christi nur angelegter Physiognomie ausgesehn haben. Wie wenig Vespino vorfand, läßt sich daraus schließen, daß er einen kolossalen Christuskopf, ganz gegen den Sinn Vincis, aufstellte, ohne auch nur im mindesten auf die Neigung des Hauptes zu achten, die notwendig mit der des Johannes zu parallelisieren war. Vom Ausdruck wollen wir nichts sagen; die Züge sind regelmäßig, gutmütig, verständig, wie wir sie an Christo zu sehen gewohnt sind, aber auch ohne die mindeste Sensibilität, daß wir beinahe nicht wüßten, zu welcher Geschichte des Neuen Testaments dieser Kopf willkommen sein könnte.

Hier tritt nun aber zu unserm Vorteil der Fall ein, daß Kenner behaupten, Leonard habe den Kopf des Heilandes in Castellazzo selbst gemalt und innerhalb einer fremden Arbeit dasjenige gewagt, was er bei seinem eigenen Hauptbilde nicht unternehmen wollen. Da wir das Original nicht vor Augen haben, so müssen wir von der Durchzeichnung sagen, daß sie völlig dem Begriff entspricht, den man sich von einem edlen Manne bildet, dem ein schmerzliches Seelenleiden die Brust beschwert,

wovon er sich durch ein vertrauliches Wort zu erleichtern suchte, dadurch aber die Sache nicht besser, sondern schlimmer gemacht hat.

Durch diese vergleichenden Vorschritte haben wir uns denn dem Verfahren des außerordentlichen Künstlers, wie er solches in Schriften und Bildern umständlich und deutlich erklärt und bewiesen hat, genugsam genähert, und glücklicherweise finden wir noch eine Gelegenheit, einen fernern Schritt zu tun. Auf der Ambrosianischen Bibliothek nämlich wird eine von Leonard unwidersprechlich verfertigte Zeichnung aufbewahrt, auf blaulichem Papier, mit wenig weiß- und farbiger Kreide. Von dieser hat Ritter Bossi das genauste Faksimile verfertigt, welches gleichfalls vor unsern Augen liegt. Ein edles Jünglingsangesicht, nach der Natur gezeichnet, offenbar in Rücksicht des Christuskopfes zum Abendmahl. Reine, regelmäßige Züge, das schlichte Haar, das Haupt nach der linken Seite gesenkt, die Augen niedergeschlagen, den Mund halb geöffnet, und die ganze Bildung durch einen leisen Zug des Kummers in die herrlichste Harmonie gebracht. Hier ist freilich nur der Mensch, der ein Seelenleiden nicht verbirgt; wie aber, ohne diese Züge auszulöschen, Erhabenheit, Unabhängigkeit, Kraft, Macht der Gottheit zugleich auszudrücken wäre, ist eine Aufgabe, die auch selbst dem geistreichsten irdischen Pinsel schwer zu lösen sein möchte. In dieser Jünglingsphysiognomie, welche zwischen Christus und Johannes schwebt, sehen wir den höchsten Versuch, sich an der Natur festzuhalten, da wo vom Überirdischen die Rede ist.

Die ältere florentinische und sanesische Schule entfernten sich von den trockenen Typen der byzantinischen Kunst dadurch, daß sie überall in ihren Bildern Porträte anbrachten. Dies ließ sich nun sehr gut tun, weil bei den ruhigen Ereignissen ihrer Tafeln die teilnehmenden Personen gelassen bleiben konnten. Das Zusammensein heiliger Männer, Anhörung einer Predigt, Einsammeln von Almosen, Begräbnis eines verehrten Frommen fordert von den Umstehenden nur solchen Ausdruck, der in jedes natürlich-sinnige Gesicht gar wohl zu legen ist; sobald

nun aber Leonard Lebendigkeit, Bewegung, Leidenschaft forderte, zeigte sich die Schwierigkeit, besonders da nicht etwa ähnliche Personen nebeneinander stehen, sondern die entgegengesetztesten Charaktere miteinander kontrastieren sollten. Diese Aufgabe, welche Leonard mit Worten so deutlich ausspricht und beinahe selbst unauflöslich findet, ist vielleicht Ursache, daß in der Folgezeit große Talente die Sache leichter machten und zwischen der besondern Wirklichkeit und der ihnen eingebornen allgemeinen Idee ihren Pinsel schweben ließen und sich so von der Erde zum Himmel, vom Himmel zur Erde mit Freiheit bewegten.

Noch manches wäre zu sagen über die höchst verwickelte und zugleich höchst kunstgemäße Komposition, über den Lokalbezug der Köpfe, Körper, Arme, Hände untereinander. Von den Händen besonders würden wir einiges zu sprechen das Recht haben, indem Durchzeichnungen nach der Kopie des Vespino gleichfalls gegenwärtig sind. Wir schließen aber billig diese Vorarbeit, weil wir vor allen Dingen die Bemerkungen der transalpinischen Freunde abzuwarten haben. Denn diesen kommt allein das Recht zu, über manche Punkte zu entscheiden, da sie alle und jede Gegenstände, von denen wir nur durch Überlieferung sprechen, seit vielen Jahren selbst gekannt, sie noch vor Augen haben, nicht weniger den ganzen Hergang der neusten Zeit persönlich mit erlebten. Außer dem Urteil über die von uns angedeuteten Punkte werden sie uns gefällig Nachricht geben, inwiefern Bossi von den Köpfen der Kopie zu Castellazzo doch noch Gebrauch gemacht? welches um so wahrscheinlicher ist, als dieselbe überhaupt viel gegolten und das Kupfer von Morghen dadurch so großes Verdienst erhält, daß sie dabei sorgfältig benutzt worden.

Nun aber müssen wir noch, ehe wir scheiden, dankbarlich erkennen, daß unser mehrjähriger Freund, Mitarbeiter und Zeitgenosse, den wir noch immer so gern, früherer Jahre eingedenk, mit dem Namen des *Maler* Müller bezeichnen, uns von Rom aus mit einem trefflichen Aufsatz über Bossis Werk in den Heidelberger Jahrbüchern, De-

zember 1816, beschenkt, der unserer Arbeit, in ihrem Laufe begegnend, dergestalt zugute kam, daß wir uns an mehreren Stellen kürzer fassen konnten und nunmehr auf jene Abhandlung hinweisen, wo unsere Leser mit Vergnügen bemerken werden, wie nahe wir mit jenem geprüften Künstler und Kenner verwandt, ja übereinstimmend gesprochen haben. In Gefolg dessen machten wir uns zur Pflicht, hauptsächlich diejenigen Punkte hervorzuheben, welche jener Kunstkenner, nach Gelegenheit und Absicht, weniger ausführlich behandelte.

Eben indem wir schließen, wird uns dargebracht: Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci; tratto da un Codice della Biblioteca Vaticana. Roma 1817. Dieser starke Quartband enthält viele bisher unbekannte Kapitel, woraus tiefe, neue Einsicht in Leonards Kunst und Denkweise gar wohl zu hoffen ist. Auch sind zweiundzwanzig Kupfertafeln, klein Folio, beigelegt, Nachbildungen bedeutender, leichter Federzüge, völlig nach Sinn und Art derjenigen, womit Leonard gewöhnlich seine schriftlichen Aufsätze zu erläutern pflegte. Und so sind wir denn verpflichtet, bald wieder aufzunehmen, was wir niedergelegt haben, welches denn unter Beistand der höchst gefälligen mailändischen Kunstfreunde uns und andern möge zugute kommen!

VEREIN DER DEUTSCHEN BILDHAUER

DA von allen Zeiten her die Bildhauerkunst das eigentliche Fundament aller bildenden Kunst gewesen und mit deren Abnahme und Untergang auch alles andere Mit- und Untergeordnete sich verloren, so vereinigen sich die deutschen Bildhauer in dieser bedenklichen Zeit, ohne zu untersuchen, wie die übrigen verwandten Künste sich vorzusehen hätten, auf ihre alten, anerkannten, ausgeübten und niemals widersprochenen Rechte und Satzungen dergestalt, daß es für Kunst und Handwerk gelte, wo erhobne, halb und ganz runde Arbeit zu leisten ist.

Der Hauptzweck aller Plastik, welches Wortes wir uns künftighin zu Ehren der Griechen bedienen, ist, daß die Würde des Menschen innerhalb der menschlichen Gestalt dargestellt werde. Daher ist ihr alles außer dem Menschen zwar nicht fremd, aber doch nur ein Nebenwerk, welches erst der Würde des Menschen angenähert werden muß, damit sie derselbigen diene, ihr nicht etwa in den Weg trete oder vielleicht gar hinderlich und schädlich sei. Dergleichen sind Gewänder und alle Arten von Bekleidungen und Zutaten; auch sind die Tiere hier gemeint, welche diejenige Kunst ganz allein würdig bilden kann, die ihnen ihren Teil von dem im Menschen wohnenden Gottesgebilde in hohem Maße zuzuteilen versteht.

Der Bildhauer wird daher von frühster Jugend auf einsehen, daß er eines Meisters bedarf, und aller Selbstlernerei, das heißt Selbstquälerei zeitig absagen. Er wird das gesunde menschliche Gebilde vom Knochenbau herauf durch Bänder, Sehnen und Muskeln aufs fleißigste durchüben, welches ihm keine Schwierigkeit machen wird, wenn sein Talent, als ein Selbstgesundes, sich im Gesunden und Jugendlichen wieder anerkennt.

Wie er nun das vollkommene, obschon gleichgültige Ebenmaß der menschlichen Gestalt, männlichen und weiblichen Geschlechts, sich als einen würdigen Kanon anzueignen und denselben darzustellen imstande ist, so ist alsdann der nächste Schritt zum Charakteristischen zu tun. Hier bewährt sich nun jener Typus auf und ab zu allem Be-

deutenden, welches die menschliche Natur zu offenbaren fähig ist, und hier sind die griechischen Muster allen andern vorzuziehen, weil es ihnen glückte, den Raupen- und Puppenzustand ihrer Vorgänger zur höchstbewegten Psyche hervorzuheben, alles wegzunehmen und ihren Nachfolgern, die sich nicht zu ihnen bekennen, sondern in ihrer Ohnmacht original sein wollen, in dem Sanften nur Schwäche und in dem Starken nur Parodie und Karikatur übrigzulassen.

Weil aber in der Plastik zu denken und zu reden ganz unzulässig und unnütz ist, der Künstler vielmehr würdige Gegenstände mit Augen sehen muß, so hat er nach den Resten der höchsten Vorzeit zu fragen, welche denn ganz allein in den Arbeiten des Phidias und seiner Zeitgenossen zu finden sind. Hievon darf man gegenwärtig entschieden sprechen, weil genugsame Reste dieser Art sich schon jetzt in London befinden, so daß man also einen jeden Plastiker gleich an die rechte Quelle weisen kann.

Jeder deutsche Bildhauer verbindet sich daher, alles, was ihm von eignem Vermögen zu Gebote steht, oder was ihm durch Freunde, Gönner oder sonstige Zufälligkeiten zuteil wird, darauf zu verwenden, daß er eine Reise nach England mache und daselbst so lang als möglich verweile, indem allhier zuvörderst die Elginischen Marmore, sodann aber auch die übrigen dort befindlichen, dem Museum einverleibten Sammlungen eine Gelegenheit geben, die in der bewohnten Welt nicht weiter zu finden ist.

Daselbst studiere er vor allen Dingen aufs fleißigste den geringsten Überrest des Parthenons und des Phigalischen Tempels; auch der kleinste, ja beschädigte Teil wird ihm Belehrung geben. Dabei bedenke er freilich, damit er sich nicht entsetze, daß es nicht gerade nötig sei, ein Phidias zu werden.

Denn obgleich in höherem Sinne nichts weniger von der Zeit abhängt als die wahre Kunst, sie auch wohl überall immer zur Erscheinung kommen könnte, wenn selbst der talentreiche Mensch sich nicht gewöhnlich gefiele, albern zu sein, so ist in unserer gegenwärtigen Lage wohl zu betrachten, daß ja die Nachfolger des Phidias selbst schon

von jener strengen Höhe herabstiegen, teils in Junonen und Aphroditen, teils in ephebischen und herkulischen Gestalten, und was der Zwischenkreis alles enthalten mag, sich jeder nach seinen Fähigkeiten und seinem eigenen Charakter zu ergehen wußte, bis zuletzt das Porträt selbst, Tiere und Phantasiegestalten von der hohen Würde des Olympischen Jupiters und der Pallas des Parthenons partizipierten.

In diesen Betrachtungen also erkennen wir an, daß der Plastiker die Kunstgeschichte in sich selbst repräsentieren müsse; denn an ihm wird sogleich merklich, von welchem Punkte er ausgegangen. Welch ein lebender Meister dem Künstler beschieden ist, hängt nicht von ihm ab; was er aber für Muster aus der Vergangenheit sich wählen will, das ist seine Sache, sobald er zur Erkenntnis kommt, und da wähle er nur immer das Höchste: denn er hat alsdann einen Maßstab, wie schätzenswert er noch immer sei, wenn er auch hinter jenem zurückbleibt. Wer unvollkommene Muster nachahmt, beschädigt sich selbst: er will sie nicht übertreffen, sondern hinter ihnen zurückbleiben.

Sollte aber dieser gegenwärtige Vereinsvorschlag von den Gliedern der edlen Zunft gebilligt und mit Freuden aufgenommen werden, so ist zu hoffen, daß die deutschen Gönner auch hierhin ihre Neigung wenden. Denn obgleich ein jeder Künstler, der sich zum Plastischen bestimmt fühlt, sich diese Wallfahrt nach London zuschwören und mit Gefahr des Pilger- und Märtyrtums ausführen muß, so wird es doch der deutschen Nation viel anständiger und für die gute Sache schneller wirksam werden, wenn ein geprüfter junger Mann von hinreichender Fertigkeit dorthin mit Empfehlungen gesendet und unter Aufsicht gegeben würde.

Denn gerade, daß deutsche Künstler nach Italien ganz auf ihre eigene Hand seit dreißig Jahren gegangen und dort nach Belieben und Grillen ihr halb künstlerisches, halb religioses Wesen getrieben, dieses ist schuld an allen neuen Verirrungen, welche noch eine ganze Weile nachwirken werden.

Haben die Engländer eine afrikanische Gesellschaft, um

gutmütige, dunkel strebende Menschen in die widerwärtigen Wüsten zu Entdeckungen abzusenden, die man recht gut voraussehen konnte, sollte nicht in Deutschland der Sinn erwachen, die uns so nahe gebrachten, über alle Begriffe würdigen Kunstschätze auch für das Mittelland zu benutzen?

Hier wär eine Gelegenheit, wo die Frankfurter ungeheure und wirklich disproportionierte Städelische Stiftung sich auf dem höchsten bedeutenden Punkt entschieden sehen lassen könnte. Wie leicht würde es den dortigen großen Handelshäusern sein, einen jungen Mann zu empfehlen und durch ihre mannigfaltigen Verbindungen in Aufsicht halten zu lassen.

Ob freilich ein echtes plastisches Talent in Frankfurt geboren sei, ist noch die Frage, und *die* noch schwerer zu beantworten, ob man die Kunst außerhalb der Bürgerschaft befördern dürfe.

Genug, die Sache ist von der Wichtigkeit, besonders in dem gegenwärtigen Augenblick, daß sie wohl verdiente, zur Sprache gebracht zu werden

Jena, den 27. Juli 1817.

MYRONS KUH

[Über Kunst und Alterthum. Zweiten Bandes erstes Heft. 1818.]

MYRON, ein griechischer Bildner, verfertigte ohngefähr vierhundert Jahre vor unserer Zeitrechnung eine Kuh von Erz, welche Cicero zu Athen, Procopius im siebenten Jahrhundert zu Rom sah, also daß über tausend Jahre dieses Kunstwerk die Aufmerksamkeit der Menschen auf sich gezogen. Es sind uns von demselben mancherlei Nachrichten übriggeblieben, allein wir können uns doch daraus keine deutliche Vorstellung des eigentlichen Gebildes machen; ja was noch sonderbarer scheinen muß, Epigramme, sechsunddreißig an der Zahl, haben uns bisher ebensowenig genutzt, sie sind nur merkwürdig geworden als Verirrungen poetisierender Kunstbeschauer. Man findet sie eintönig, sie stellen nicht dar, sie belehren uns nicht. Sie verwirren viel mehr den Begriff, den man sich von der verlorenen Gestalt machen möchte, als daß sie ihn bestimmten.

Genannte und ungenannte Dichter scheinen in diesen rhythmischen Scherzen mehr untereinander zu wetteifern als mit dem Kunstwerke; sie wissen nichts davon zu sagen, als daß sie sämtlich die große Natürlichkeit desselben anzupreisen beflissen sind. Ein solches Dilettantenlob ist aber höchst verdächtig.

Denn bis zur Verwechselung mit der Natur Natürlichkeit darzustellen, war gewiß nicht Myrons Bestreben, der, als unmittelbarer Nachfolger von Phidias und Polyklet, in einem höheren Sinne verfuhr, beschäftigt war, Athleten, ja sogar den Herkules zu bilden, und gewiß seinen Werken Stil zu geben, sie von der Natur abzusondern wußte.

Man kann als ausgemacht annehmen, daß im Altertum kein Werk berühmt worden, das nicht von vorzüglicher Erfindung gewesen wäre: denn diese ists doch, die am Ende den Kenner wie die Menge entzückt. Wie mag denn aber Myron eine Kuh wichtig, bedeutend und für die Aufmerksamkeit der Menge durch Jahrhunderte durch anziehend gemacht haben?

Die sämtlichen Epigramme preisen durchaus an ihr Wahrheit und Natürlichkeit und wissen die mögliche Ver-

wechselung mit dem Wirklichen nicht genug hervorzuheben. Ein Löwe will die Kuh zerreißen, ein Stier sie bespringen, ein Kalb an ihr saugen, die übrige Herde schließt sich an sie an; der Hirte wirft einen Stein nach ihr, um sie von der Stelle zu bewegen, er schlägt nach ihr, er peitscht sie, er tutet sie an. Der Ackersmann bringt Kummet und Pflug, sie einzuspannen, ein Dieb will sie stehlen, eine Bremse setzt sich auf ihr Fell, ja Myron selbst verwechselt sie mit den übrigen Kühen seiner Herde.

Offenbar strebt hier ein Dichter, den andern mit leeren, rednerischen Floskeln zu überbieten, und die eigentliche Gestalt, die Handlung der Kuh bleibt immer im Dunkeln. Nun soll sie zuletzt gar noch brüllen; dieses fehlte freilich noch zum Natürlichen. Aber eine brüllende Kuh, insofern sie plastisch vorzustellen wäre, ist ein so gemeines und noch dazu unbestimmtes Motiv, daß es der hochsinnige Grieche unmöglich brauchen konnte.

Wie gemein es sei, fällt jedermann in die Augen, aber unbestimmt und unbedeutend ist es dazu. Sie kann brüllen nach der Weide, nach der Herde, dem Stier, dem Kalbe, nach dem Stalle, der Melkerin, und wer weiß nach was allem. Auch sagen die Epigramme keineswegs, daß sie gebrüllt habe, nur daß sie brüllen würde, wenn sie Eingeweide hätte, so wie sie sich fortbewegen würde, wenn sie nicht an das Piedestal angegossen wäre.

Sollten wir aber nicht trotz aller dieser Hindernisse doch zum Zwecke gelangen und uns das Kunstwerk vergegenwärtigen, wenn wir alle die falschen Umstände, welche in den Epigrammen enthalten sind, ablösen und den wahren Umstand übrig zu behalten suchen?

Niemand wird in der Nähe dieser Kuh oder als Gegen- und Mitbild einen Löwen, den Stier, den Hirten, die übrige Herde, den Ackersmann, den Dieb oder die Bremse denken. Aber *ein* Lebendiges konnte der Künstler ihr zugesellen, und zwar das einzige Mögliche und Schickliche: das Kalb. *Es war eine säugende Kuh*, denn nur insofern sie säugt, ist es erst eine Kuh, die uns als Herdenbesitzern bloß durch Fortpflanzung und Nahrung, durch Milch und Kalb bedeutend wird.

Wirft man nun alle jene fremden Blumen hinweg, womit die Dichter, und vielleicht manche derselben ohne eigne Anschauung, das Kunstwerk zu schmücken glaubten, so sagen mehrere Epigramme ausdrücklich, daß es eine Kuh mit dem Kalbe, daß es eine säugende Kuh gewesen:

Myron formte, Wandrer, die Kuh; das Kalb, sie erblickend,
Nahet lechzend sich ihr, glaubet die Mutter zu sehn.

Armes Kalb, was nahst du dich mir mit bittendem Blöken?
Milch ins Euter hat mir nicht geschaffen die Kunst.

Wollte man jedoch gegen die Entschiedenheit dieser beiden Gedichte einigen Zweifel erregen und behaupten, es sei hier das Kalb wie die übrigen hinzugedichteten Wesen auch nur eine poetische Figur, so erhalten sie doch durch nachstehendes eine unwidersprechliche Bekräftigung:

Vorbei, Hirt, bei der Kuh, und deine Flöte schweige,
Daß ungestört ihr Kalb sie säuge!

Flöte heißt hier offenbar das Horn, worein der Hirte stößt, um die Herde in Bewegung zu setzen. Er soll in ihrer Nähe nicht tuten, damit sie sich nicht rühre; das Kalb ist hier nicht supponiert, sondern wirklich bei ihr und wird für so lebendig angesprochen als sie selbst.

Bleibt nun hierüber kein Zweifel übrig, finden wir uns nunmehr auf der rechten Spur, haben wir das wahre Attribut von den eingebildeten, das plastische Beiwerk von den poetischen abzusondern gewußt, so haben wir uns noch mehr zu freuen, daß zu Vollendung unserer Absicht, zum Lohne unseres Bemühens uns eine Abbildung aus dem Altertume überliefert worden; sie ist auf den Münzen von Dyrrhachium oft genug wiederholt, in der Hauptsache sich immer gleich. Wir fügen einen Umriß davon hier bei und sähen gern durch geschickte Künstler die flacherhabene Arbeit wieder zur Statue verwandelt.

Da nun dies herrliche Werk, wenn auch nur in entfernter Nachbildung, abermals vor den Augen der Kenner steht,

so darf ich die Vortrefflichkeit der Komposition wohl nicht umständlich herausheben. Die Mutter, stramm auf ihren Füßen wie auf Säulen, bereitet durch ihren prächtigen Körper dem jungen Säugling ein Obdach; wie in einer Nische, einer Zelle, einem Heiligtum ist das kleine, nahrungsbedürftige Geschöpf eingefaßt und füllt den organisch umgebenen Raum mit der größten Zierlichkeit aus. Die halbknieende Stellung, gleich einem Bittenden, das aufgerichtete Haupt, gleich einem Flehenden und Empfangenden, die gelinde Anstrengung, die zarte Heftigkeit, alles ist in den besten dieser Kopien angedeutet, was dort im Original über allen Begriff muß vollendet gewesen sein. Und nun wendet die Mutter das Haupt nach innen, und die Gruppe schließt sich auf die vollkommenste Weise selbst ab. Sie konzentriert den Blick, die Betrachtung, die Teilnahme des Beschauenden, und er mag, er kann sich nichts draußen, nichts daneben, nichts anders denken; wie eigentlich ein vortreffliches Kunstwerk alles übrige ausschließen und für den Augenblick vernichten soll.

Die technische Weisheit dieser Gruppe, das Gleichgewicht im Ungleichen, den Gegensatz des Ähnlichen, die Harmonie des Unähnlichen und alles, was mit Worten kaum ausgesprochen werden kann, verehre der bildende Künstler. Wir aber äußern hier ohne Bedenken die Behauptung, daß die Naivetät der Konzeption, und nicht die Natürlichkeit der Ausführung, das ganze Altertum entzückt hat.

Das Säugen ist eine tierische Funktion und bei vierfüßigen Tieren von großer Anmut. Das starre, bewußtlose Staunen des säugenden Geschöpfes, die bewegliche, bewußte Tätigkeit des Gesäugten stehen in dem herrlichsten Kontrast. Das Fohlen, schon zu ziemlicher Größe erwachsen, kniet nieder, um sich dem Euter zu bequemen, aus dem es stoßweise die erwünschte Nahrung zieht. Die Mutter, halb verletzt, halb erleichtert, schaut sich um, und durch diesen Akt entspringt das vertraulichste Bild. Wir andern Städtebewohner erblicken seltner die Kuh mit dem Kalbe, die Stute mit dem Fohlen; aber bei jedem Frühlingsspaziergang können wir diesen Akt an Schafen und

Lämmern mit Ergetzen gewahr werden, und ich fordere jeden Freund der Natur und Kunst auf, solchen über Wies und Feld zerstreuten Gruppen mehr Aufmerksamkeit als bisher zu schenken.

Wenden wir uns nun wieder zu dem Kunstwerk, so werden wir zu der allgemeinen Bemerkung veranlaßt, daß tierische Gestalten, einzeln oder gesellt, sich hauptsächlich zu Darstellungen qualifizieren, die nur von *einer* Seite gesehen werden, weil alles Interesse auf *der* Seite liegt, wohin der Kopf gewendet ist; deshalb eignen sie sich zu Nischen- und Wandbildern sowie zum Basrelief, und gerade dadurch konnte uns Myrons Kuh, auch flach erhoben, so vollkommen überliefert werden.

Von den, wie billig, so sehr gepriesenen Tierbildungen wenden wir uns zu der noch preiswürdigeren Götterbildung. Unmöglich wäre es einem griechischen plastischen Künstler gewesen, eine Göttin säugend vorzustellen. Juno, die dem Herkules die Brust reicht, wird dem Poeten verziehen, wegen der ungeheueren Wirkung, die er hervorbringt, indem er die Milchstraße durch den versprützten göttlichen Nahrungssaft entstehn läßt. Der bildende Künstler verwirft dergleichen ganz und gar. Einer Juno, einer Pallas in Marmor, Erz oder Elfenbein einen Sohn zuzugesellen, wäre für diese Majestäten höchst erniedrigend gewesen. Venus, durch ihren Gürtel eine ewige Jungfrau, hat im höheren Altertum keinen Sohn; Eros, Amor, Cupido selbst erscheinen als Ausgeburten der Urzeit, Aphroditen wohl zugesellt, aber nicht so nahe verwandt.

Untergeordnete Wesen, Heroinen, Nymphen, Faunen, welchen die Dienste der Ammen, der Erzieher zugeteilt sind, mögen allenfalls für einen Knaben Sorge tragend erscheinen, da Jupiter selbst von einer Nymphe, wo nicht gar von einer Ziege genährt worden, andere Götter und Heroen gleichfalls eine wilde Erziehung im Verborgenen genossen. Wer gedenkt hier nicht der Amalthea, des Chirons und so mancher andern?

Bildende Künstler jedoch haben ihren großen Sinn und Geschmack am höchsten dadurch betätigt, daß sie sich der tierischen Handlung des Säugens an Halbmenschen

erfreut. Davon zeigt uns ein leuchtendes Beispiel jene Zentaurenfamilie des Zeuxis. Die Zentaurin, auf das Gras hingestreckt, gibt der jüngsten Ausgeburt ihres Doppelwesens die Milch der Mutterbrust, indessen ein anderes Tierkind sich an den Zitzen der Stute erlabt und der Vater einen erbeuteten jungen Löwen hinten hereinzeigt. So ist uns auch ein schönes Familienbild von Wassergöttern auf einem geschnittenen Stein übrig geblieben, wahrscheinlich Nachbildung einer der berühmten Gruppen des Skopas:

Ein Tritonenehepaar zieht geruhig durch die Fluten, ein kleiner Fischknabe schwimmt munter voraus, ein anderer, dem das salzige Element auf die Milch der Mutter noch nicht schmecken mag, strebt an ihr hinauf; sie hilft ihm nach, indessen sie ein jüngstes an die Brust geschlossen trägt. Anmutiger ist nicht leicht etwas gedacht und ausgeführt.

Wie manches Ähnliche übergehen wir, wodurch uns die großen Alten belehrt, wie höchst schätzbar die Natur auf allen ihren Stufen sei, da, wo sie mit dem Haupte den göttlichen Himmel, und da, wo sie mit den Füßen die tierische Erde berührt.

Noch einer Darstellung jedoch können wir nicht geschweigen: es ist die römische Wölfin. Man sehe sie, wo man will, auch in der geringsten Nachbildung, so erregt sie immer ein hohes Vergnügen. Wenn an dem zitzenreichen Leibe dieser wilden Bestie sich zwei Heldenkinder einer würdigen Nahrung erfreuen und sich das fürchterliche Scheusal des Waldes auch mütterlich nach diesen fremden Gastsäuglingen umsieht, der Mensch mit dem wilden Tiere auf das zärtlichste in Kontakt kommt, das zerreißende Monstrum sich als Mutter, als Pflegerin darstellt, so kann man wohl von einem solchen Wunder auch eine wundervolle Wirkung für die Welt erwarten. Sollte die Sage nicht durch den bildenden Künstler zuerst entsprungen sein, der einen solchen Gedanken plastisch am besten zu schätzen wußte?

Wie schwach erscheint aber, mit so großen Konzeptionen verglichen, eine Augusta Puerpera, — — — — — — —

Der Sinn und das Bestreben der Griechen ist, den Menschen zu vergöttern, nicht, die Gottheit zu vermenschen. Hier ist ein Theomorphism, kein Anthropomorphism! Ferner soll nicht das Tierische am Menschen geadelt werden, sondern das Menschliche des Tiers werde hervorgehoben, damit wir uns in höherm Kunstsinne daran ergetzen, wie wir es ja schon, nach einem unwiderstehlichen Naturtrieb, an lebenden Tiergeschöpfen tun, die wir uns so gern zu Gesellen und Dienern erwählen.

Schauen wir nun nochmals auf Myrons Kuh zurück, so bringen wir noch einige Vermutungen nach, die nämlich, daß er eine junge Kuh vorgestellt, welche zum ersten Male gekalbt; ferner, daß sie vielleicht unter Lebensgröße gewesen.

Wir wiederholen sodann das oben zuerst Gesagte, daß ein Künstler wie Myron nicht das sogenannte Natürliche zu gemeiner Täuschung gesucht haben könne, sondern daß er den Sinn der Natur aufzufassen und auszudrücken gewußt. Der Menge, dem Dilettanten, dem Redner, dem Dichter ist zu verzeihen, wenn er das, was im Bilde die höchste absichtliche Kunst ist, nämlich den harmonischen Effekt, welcher Seele und Geist des Beschauers auf *einen* Punkt konzentriert, als rein natürlich empfindet, weil es sich als höchste Natur mitteilt; aber unverzeihlich wäre es, nur einen Augenblick zu behaupten, daß dem hohen Myron, dem Nachfolger des Phidias, dem Vorfahren des Praxiteles, bei der Vollendung seines Werks das Seelenvolle, die Anmut des Ausdrucks gemangelt habe.

Zum Schlusse sei uns erlaubt, ein paar moderne Epigramme beizubringen, und zwar das erste von Ménage, welcher Juno auf diese Kuh eifersüchtig sein läßt, weil sie ihr eine zweite Jo vorzubilden scheint. Diesem braven Neueren ist also zuerst beigegangen, daß es im Altertum so viele ideelle Tiergestalten gibt, ja daß sie, bei so vielen Liebeshändeln und Metamorphosen, sehr geeignet sind, das Zusammentreffen von Göttern und Menschen zu vermitteln — ein hoher Kunstbegriff, auf den man bei Beurteilung alter Arbeiten wohl zu merken hat.

Als sie das Kühlein ersah, dein ehernes, eiferte Juno,
Myron! sie glaubte fürwahr, Inachus' Tochter zu sehn.

Zuletzt aber mögen einige rhythmische Zeilen stehen, die unsere Ansicht gedrängt darzustellen geeignet sind.

Daß du die Herrlichste bist, Admetos' Herden ein Schmuck wärst,
Selber des Sonnengotts Rindern Entsprungene scheinst:
Alles reißet zum Staunen mich hin, zum Preise des Künstlers —
Doch daß du mütterlich auch fühlest, es ziehet mich an.

Jena, den 20. November 1812.

PHILOSTRATS GEMÄLDE

[Über Kunst und Alterthum. Zweiten Bandes erstes Heft. 1818.]

WAS uns von Poesie und Prosa aus den besten griechischen Tagen übriggeblieben, gibt uns die Überzeugung, daß alles, was jene hochbegabte Nation in Worte verfaßt, um es mündlich oder schriftlich zu überliefern, aus unmittelbarem Anschauen der äußern und innern Welt hervorgegangen sei. Ihre älteste Mythologie personifiziert die wichtigsten Ereignisse des Himmels und der Erde, individualisiert das allgemeinste Menschenschicksal, die unvermeidlichen Taten und unausweichlichen Duldungen eines immer sich erneuenden seltsamen Geschlechts. Poesie und bildende Kunst finden hier das freiste Feld, wo eine der andern immer neue Vorteile zuweist, indem beide in ewigem Wettstreit sich zu befehden scheinen.

Die bildende Kunst ergreift die alten Fabeln und bedient sich ihrer zu den nächsten Zwecken: sie reizt das Auge, um es zu befriedigen, sie fordert den Geist auf, um ihn zu kräftigen, und bald kann der Poet dem Ohr nichts mehr überliefern, was der Bildkünstler nicht schon dem Auge gebracht hätte. Und so steigern sich wechselsweise Einbildungskraft und Wirklichkeit, bis sie endlich das höchste Ziel erreichen: sie kommen der Religion zu Hülfe und stellen den Gott, dessen Wink die Himmel erschüttert, der anbetenden Menschheit vor Augen.

In diesem Sinn haben alle neuere Kunstfreunde, die auf dem Wege, den uns Winckelmann vorzeichnete, treulich verharrten, die alten Beschreibungen verlorener Kunstwerke mit übriggebliebenen Nachbildungen und Nachahmungen derselben immer gern verglichen und sich dem geistreichen Geschäft ergeben, völlig Verlorenes im Sinne der Alten wiederherzustellen, welches schwieriger oder leichter sein mag, als der neue Zeitsinn von jenem abweicht oder ihm sich nähert.

So haben denn auch die Weimarischen Kunstfreunde, früherer Bemühungen um Polygnots Gemälde nicht zu gedenken, sich an der Philostrate Schilderungen vielfach

geübt und würden eine Folge derselben mit Kupfern herausgegeben haben, wenn die Schicksale der Welt und der Kunst das Unternehmen nur einigermaßen begünstigt hätten; doch jene waren zu rauh und diese zu weich, und so mußte das frohe Große und das heitere Gute leider zurückstehen.

Damit nun aber nicht alles verloren gehe, werden die Vorarbeiten mitgeteilt, wie wir sie schon seit mehreren Jahren zu eigener Belehrung eingeleitet. Zuerst also wird vorausgesetzt, daß die Gemäldegalerie wirklich existiert habe und daß man den Redner loben müsse wegen des zeitgemäßen Gedankens, sie in Gegenwart von wohlgebildeten Jünglingen und hoffnungsvollen Knaben auszulegen und zugleich einen angenehmen und nützlichen Unterricht zu erteilen. An historisch-politischen Gegenständen seine Kunst zu üben, war schon längst dem Sophisten untersagt, moralische Probleme waren bis zum Überdruß durchgearbeitet und erschöpft: nun blieb das Gebiet der Kunst noch übrig, wohin man sich mit seinen Schülern flüchtete, um an gegebenen harmlosen Darstellungen seine Fertigkeiten zu zeigen und zu entwickeln.

Hieraus entsteht aber für uns die große Schwierigkeit, zu sondern, was jene heitere Gesellschaft wirklich angeschaut und was wohl rednerische Zutat sein möchte. Hiezu sind uns in der neuern Zeit sehr viele Mittel gegeben. Herkulanische, pompejische und andere neu entdeckte Gemälde, besonders auch Mosaiken machen es möglich, Geist und Einbildungskraft in jene Kunstepoche zu erheben.

Erfreulich, ja verdienstlich ist diese Bemühung, da neuere Künstler in diesem Sinne wenig arbeiteten. Aus den Werken der Byzantiner und der ersten florentinischen Künstler ließen sich Beispiele anführen, daß sie auf eigenem Wege nach ähnlichen Zwecken gestrebt, die man jedoch nach und nach aus den Augen verloren. Nun aber zeigt Julius Roman allein in seinen Werken deutlich, daß er die Philostrate gelesen; weshalb auch von seinen Bildern manches angeführt und eingeschaltet wird. Jüngere talentvolle Künstler der neueren Zeit, die sich mit diesem Sinne vertraut machten, trügen zu Wiederherstellung der Kunst

ins kraftvolle, anmutige Leben, worin sie ganz allein gedeihen kann, gewiß sehr vieles bei.

Aber nicht allein die Schwierigkeit, aus rednerischen Überlieferungen sich das eigentlich Dargestellte rein zu entwickeln, hat eine glückliche Wirkung der Philostratischen Gemälde gehindert; ebenso schlimm, ja noch schlimmer ist die Verworrenheit, in welcher diese Bilder hintereinander aufgeführt werden. Braucht man dort schon angestrengte Aufmerksamkeit, so wird man hier ganz verwirrt. Deswegen war unsere erste Sorgfalt, die Bilder zu sondern, alsdann unter Rubriken zu teilen, wenngleich nicht mit der größten Strenge. Und so bringen wir nach und nach zum Vortrag:

I. Hochheroischen, tragischen Inhalts, zielen meist auf Tod und Verderben heldenmütiger Männer und Frauen. Hieran schließt sich, damit die Welt nicht entvölkert werde: *II. Liebesannäherung und Bewerbung*, deren Gelingen und Mißlingen. Daraus erfolgt: *III. Geburt und Erziehung*. Sodann tritt uns *IV. Herkules* kräftig entgegen, welcher ein besonderes Kapitel füllt. Die Alten behaupten ohnedies, daß [die] Poesie von diesem Helden ausgegangen sei. "Denn die Dichtkunst beschäftigte sich vorher nur mit Göttersprüchen und entstund erst mit Herkules, Alkmenens Sohn." Auch ist er der herrlichste, die mannigfaltigsten Abwechselungen darbietende und herbeiführende Charakter. Unmittelbar verbindet sich *V. Kämpfen und Ringen* aufs mächtigste. *VI. Jäger und Jagden* drängen sich kühn und lebensmutig heran. Zu gefälliger Ableitung tritt *VII. Poesie, Gesang und Tanz* an den Reihen mit unendlicher Anmut. Die Darstellung von Gegenden folgt sodann: wir finden *VIII.* viele *See- und Wasserstücke*, wenig *Landschaften*. *IX.* Einige *Stilleben* fehlen auch nicht.

In dem nachfolgenden Verzeichnis werden die Gegenstände zur Übersicht nur kurz angegeben; die Ausführung einzelner läßt sich nach und nach mitteilen. Die hinter jedem Bilde angezeichneten römischen Zahlen deuten auf das erste und zweite Buch Philostrats. 'Jun.' weist auf die Überlieferung des Jüngeren. Ebenso deuten die arabischen Zahlen auf die Folge, wie die Bilder im griechischen Text

geordnet sind. Was den Herkulanischen Altertümern und neueren Künstlern angehört, ist gleichfalls angezeichnet.

ANTIKE GEMÄLDEGALERIE

I. Hochheroischen, tragischen Inhalts

1. *Antilochus*; vor Troja getöteter Held, von Achill beweint, mit großer Umgebung von trauernden Freunden und Kampfgesellen. II. 7.
2. *Memnon*; von Achill getötet, von Aurora, der Mutter, liebevoll bestattet. I. 7.
3. *Skamander*; das Gewässer durch Vulkan ausgetrocknet, das Ufer versengt, um Achill zu retten. I. 1.
4. *Menökeus*; sterbender Held, als patriotisches Opfer. I. 4.
5. *Hippolyt und Phädra*; werbende, verschmähte Stiefmutter. Herkulan. Altert. Tomus III. Tab. 15.
5. a) *Hippolyt*; Jüngling, unschuldig, durch übereilten Vaterfluch ungerecht verderbt. II. 4.
6. *Antigone*; Schwester, zu Bestattung des Bruders ihr Leben wagend. II. 29.
7. *Evadne*; Heldenweib, dem erschlagenen Gemahl im Flammentode folgend. II. 30.
8. *Panthia*; Gemahlin, neben dem erlegten Gatten sterbend. II. 9.
9. *Ajax, der Lokrier*; unbezwungener Held, dem grausesten Untergange trotzend. II. 13.
10. *Philoktet*; einsam, grenzenlos leidender Held. III. 17.
11. *Phaethon*; verwegener Jüngling, sich durch Übermut den Tod zuziehend. I. 11.
11. a) *Ikarus*; gestrandet, bedauert vom geretteten Vater, beschaut vom nachdenklichen Hirten. Herkulan. Altert. Tomus IV. Tab. 63.
11. b) *Phrixus und Helle*; Bruder, der die Schwester, auf dem magischen Flug übers Meer, aus den Wellen nicht retten kann. Herkulan. Altert. Tomus III. Tab. 4.
12. *Hyacinth*; schönster Jüngling, von Apoll und Zephyr geliebt. III. 14.
13. *Hyacinth*; getötet durch Liebe und Mißgunst. I. 24.

13. a) *Cephalus und Prokris*; Gattin, durch Eifersucht und Schicksal getötet. Julius Roman.
14. *Amphiaraus*; Prophet, auf der Orakelstätte prangend. I. 26.
15. *Kassandra*; Familienmord. II. 19.
16. *Rhodogune*; Siegerin in voller Pracht. II. 5.
16. a) *Sieger und Siegesgöttin*; an einer Trophäe. Herkulan. Altert. Tomus III. Tab. 39.
17. *Themistokles*; historisch-edele Darstellung. II. 32.

II. Liebesannäherung, Bewerbung gelingen, mißlingen

18. *Venus*; dem Meer entsteigend, auf der Muschel ruhend, mit der Muschel schiffend. Herkulan. Altert. Tomus IV. Tab. 3. Oft und überall wiederholt.
18. a) Vorspiele der *Liebesgötter*. I. 6.
19. *Neptun und Amymone*; der Gott wirbt um die Tochter des Danaus, die, um sich Wasser aus dem Flusse zu holen, an den Inachus herankam. I. 7.
19. a) *Theseus* und die geretteten Kinder. Herkulan. Altert. Tomus I. Tab. 5.
19. b) *Ariadne*; verlassen, einsam, dem fortsegelnden Schiffe bestürzt nachblickend. Herkulan. Altert. Tomus II. Tab. 14.
19. c) *Ariadne*; verlassen, dem absegelnden Schiffe bewußt- und jammervoll nachblickend, unter dem Beistand von Genien. Herkulan. Altert. Tomus II. Tab. 15.
20. *Ariadne*; schlafende Schönheit, vom Liebenden und seinem Gefolge bewundert. I. 15.
20. a) Vollkommen derselbe Gegenstand, buchstäblich nachgebildet. Herkulan. Altert. Tomus II. Tab. 16.
20. b) *Leda*, mit dem Schwan, unzähligemal wiederholt Herkulan. Altert. Tomus III. Tab. 8.
20. c) *Leda, am Eurotas*; die Doppelzwillinge sind den Eierschalen entschlüpft. Julius Roman.
21. *Pelops*, als Freiersmann. I. 30.
22. Derselbe Gegenstand, ernster genommen. Jun. 9.
23. *Pelops* führt die Braut heim. I. 17.
24. Vorspiel zu der *Argonautenfahrt*. Jun. 8.

25. *Glaukus* weissagt den Argonauten. II. 15.
26. *Jason und Medea*; mächtig-furchtbares Paar. Jun. 7.
27. *Argo*; Rückkehr der Argonauten. Jun. 11.
28. *Perseus* verdient die Andromeda. I. 29.
29. *Zyklop* vermißt die Galatee. II. 18.
29. a) *Zyklop*, in Liebeshoffnung. Herkulan. Altert. Tomus I. pag. 10.
30. *Pasiphae*; Künstler, dem Liebeswahnsinn dienend. I. 16.
31. *Meles und Kritheis*; Homer entspringt. II. 8.

III. Geburt und Erziehung

32. *Minervas* Geburt; sie entwindet sich aus dem Haupte Zeus' und wird von Göttern und Menschen herrlich empfangen. II. 27.
33. *Semele*; des Bacchus Geburt. Die Mutter kömmt um, der Sohn tritt durchs Feuer ins lebendigste Leben. I. 14.
33. a) *Bacchus'* Erziehung, durch Faunen und Nymphen in Gegenwart des Merkur. Herkulan. Altert. Tomus II. Tab. 12.
34. *Hermes'* Geburt; er tritt sogleich als Schelm und Schalk unter Götter und Menschen. I. 26.
35. *Achills* Kindheit, von Chiron erzogen. II. 2.
35. a) Dasselbe. Herkulan. Altert. Tomus I. Tab. 8.
36. *Achill*, auf Skyros; der junge Held unter Mädchen kaum erkennbar. Jun. 1.
37. Zentaurische Familienszene. Höchster Kunstsinn. II. 4.

IV. Herkules

38. Der Halbgott Sieger als Kind. Jun. 5.
38. a) Dasselbe. Herkulan. Altert. Tomus I. Tab. 7.
39. *Achelous*; Kampf wegen Dejanira. Jun. 4.
40. *Nessus*; Errettung der Dejanira. Jun. 16.
41. *Antäus*; Sieg durch Ringen. II. 21.
42. *Hesione*; befreit durch Herkules. Jun. 12.
42. a) Derselbe Gegenstand. Herkulan. Altert. Tomus IV. Tab. 61.
43. *Atlas*; der Held nimmt das Himmelsgewölbe auf seine Schultern. II. 20.

43. a) *Hylas*; untergetaucht von Nymphen. Herkulan. Altert. Tomus IV. Tab. 6.
43. b) *Hylas*; überwältigt von Nymphen. Julius Roman.
44. *Abderus*; dessen Tod gerochen. Groß gedacht und reizend rührend ausgeführt. II. 25.
44. a) *Herkules*, als Vater; unendlich zart und zierlich. Herkulan. Altert. Tomus I. Tab. 6.
45. *Herkules*, rasend; schlecht belohnte Großtaten. II. 23.
45. a) *Herkules*, bei Admet; schwelgender Gast im Trauerhause. Weimarische Kunst-Freunde.
46. *Thiodamas*; der speisegierige Held beschmaust einen widerwilligen Ackersmann. II. 24.
47. *Herkules und die Pygmäen*; köstlicher Gegensatz. II. 22.
47. a) Derselbe Gegenstand; glücklich aufgefaßt von Julius Roman.

V. Kämpfen und Ringen

48. *Palästra*; überschwenglich großes Bild; wer den Begriff desselben fassen kann, ist in der Kunst sein ganzes Leben geborgen. II. 33.
49. *Arrhichio*, der Athlete; im dritten Siege verscheidend. II. 6.
50. *Phorbas*; grausam Beraubender, unterliegt dem Phöbus. II. 19.

VI. Jäger und Jagden

51. *Meleager und Atalanta*; heroische Jagd. Jun. 15.
51. a) Das gleiche, von Julius Roman.
52. Abermals *Schweinsjagd*; von unendlicher Schönheit. I. 28.
53. *Gastmahl* nach der Jagd, höchst liebenswürdig. Jun. 3.
54. *Narcissus*; der Jäger in sich selbst verirrt. I. 23.

VII. Poesie, Gesang, Tanz

55. *Pan*; von den Nymphen im Mittagsschlaf überfallen, gebunden, verhöhnt und mißhandelt. II. 11.
56. *Midas*; der weichliche lydische König, von schönen Mädchen umgeben, freut sich, einen Faun gefangen zu

haben. Andere Faune freuen sich deshalb auch, der eine aber liegt betrunken, seiner ohnmächtig. I. 22.

57. *Olympus*; als Knabe vom Pan unterrichtet. Herkulan. Altert. Tomus I. Tab. 9.

57. a) *Olympus*; der schönste Jüngling, einsam sitzend, bläst auf der Flöte; die Oberhälfte seines Körpers spiegelt sich in der Quelle. I. 21.

57. b) *Olympus* flötet; ein silenartiger Pan hört ihm aufmerksam zu. Hannibal Carracci.

58. *Olympus*; er hat die Flöte weggelegt und singt. Er sitzt auf blumigem Rasen, Satyren umgeben und verehren ihn. I. 20.

59. *Marsyas*, besiegt; der Szythe und Apoll, Satyren und Umgebung. Jun. 2.

60. *Amphion*, auf zierlichster Leier spielend; die Steine wetteifern, sich zur Mauer zu bilden. I. 10.

61. *Äsop*; die Muse der Fabel kömmt zu ihm, krönt, bekränzt ihn, Tiere stehen menschenartig umher. I. 3.

62. *Orpheus*; Tiere, ja Wälder und Felsen heranziehend. Jun. 6.

62. a) *Orpheus*; entsetzt sich (jenem Zauberlehrling ähnlich) vor der Menge von Tieren, die er herangezogen. Ein unschätzbarer Gedanke, für den engen Raum des geschnittenen Steines geeignet. Antike Gemme.

63. *Pindar*; der Neugeborene liegt auf Lorbeer- und Myrtenzweigen unter dem Schutz der Rhea, die Nymphen sind gegenwärtig, Pan tanzt, ein Bienenschwarm umschwebt den Knaben. II. 12.

64. *Sophokles*; nachdenkend, Melpomene Geschenke anbietend. Äskulap steht daneben, Bienen schwärmen umher. Jun. 13.

65. *Venus*; ihr elfenbeinernes Bild von Opfern umgeben; leicht gekleidete, eifrig singende Jungfrauen. II. 1.

VIII. See-, Wasser- und Landstücke

66. *Bacchus und die Tyrrhener*; offene See, zwei Schiffe, in dem einen Bacchus und die Bacchantinnen in Zuversicht und Behagen, die Seeräuber gewaltsam, sogleich aber in Delphine verwandelt. I. 19.

67. *Andros*; Insel, von Bacchus begünstigt. Der Quellgott, auf einem Lager von Traubenblättern, erteilt Wein statt Wassers; sein Fluß durchströmt das Land, Schmausende versammeln sich um ihn her. Am Ausfluß ins Meer ziehen sich Tritonen heran zur Teilnahme. Bacchus mit großem Gefolg besucht die Insel. I. 25.

68. *Palämon*; am Ufer des korinthischen Isthmus, im heiligen Haine, opfert das Volk. Der Knabe Palämon wird von einem Delphin schlafend in eine für ihn göttlich bereitete Uferhöhle geführt. II. 16.

69. *Bosporus*; Land und See aufs mannigfaltigste und herrlichste belebt. I. 12.

70. Der *Nil*; umgeben von Kindern und allen Attributen. I. 5.

70. a) Der *Nil* im Sinken; Mosaik von Palestrina.

71. Die *Inseln*; Wasser und Land mit ihren Charakteren, Erzeugnissen und Begebenheiten. II. 17.

72. *Thessalien*; Neptun nötigt den Peneus zu schnellerem Lauf. Das Wasser fällt, die Erde grünt. II. 14.

73. Die *Sümpfe*; im Sinne der vorhergehenden. Wasser und Land in wechselseitigem Bezug freundlich dargestellt. I. 9.

74. Die *Fischer*; bezüglich auf 69. Fang der Thunfische. I. 13.

74. a) *Delphinsfang*; Julius Roman.

74. b) Ähnliches, um jene Vorstellung zu beleben. Herkulan. Altert. Tomus II. Tab. 50.

75. *Dodona*; Götterhain mit allen heiligen Gerätschaften, Bewohnern und Angestellten. II. 34.

76. *Nächtlicher Schmaus*; unschätzbares Bild, schwer einzuordnen, stehe hier als Zugabe. I. 2.

IX. Stilleben

77. Xenien. I. 31.

78. Xenien. II. 26.

78. a) Beispiele zu vollkommner Befriedigung. Herkulan. Altert. Tomus II. Tab. 56sqq.

79. Gewebe; Beispiel der zartesten, sichersten Pinselführung. II. 29.

WEITERE AUSFÜHRUNG

ÜBERSEHEN wir nunmehr die Philostratische Galerie als ein geordnetes Ganze, wird uns klar, daß durch entdeckte wahrhaft antike Bilder wir uns von der Grundwahrhaftigkeit jener rhetorischen Beschreibungen überzeugen dürfen, sehen wir ein, daß es nur von uns abhängt, einzuschalten und anzufügen, damit der Begriff einer lebendigen Kunst sich mehr und mehr betätige, finden wir, daß auch große Neuere dieser Sinnesart gefolgt und uns dergleichen musterhafte Bilder hinterlassen: so wird Wunsch und Verpflichtung immer stärker, nunmehr ins Einzelne zu gehen und eine Ausführung, wo nicht zu leisten, doch vorzubereiten. Da also ohnehin schon zu lange gezaudert worden, ohngesäumt ans Werk!

I.

ANTILOCHUS

DAS Haupterfordernis einer großen Komposition war schon von den Alten anerkannt: daß nämlich viele bedeutende Charaktere sich um *einen* Mittelpunkt vereinigen müssen, der, wirksam genug, sie anrege, bei einem gemeinsamen Interesse ihre Eigenheiten auszusprechen. Im gegenwärtigen Fall ist dieser Lebenspunkt ein getöteter, allgemein bedauerter Jüngling.

Antilochus, indem er seinen Vater Nestor in der Schlacht zu schützen herandringt, wird von dem Afrikaner Memnon erschlagen. Hier liegt er nun in jugendlicher Schöne; das Gefühl, seinen Vater gerettet zu haben, umschwebt noch heiter die Gesichtszüge. Sein Bart ist mehr als der keimende Bart eines Jünglings, das Haar gelb wie die Sonne. Die leichten Füße liegen hingestreckt, der Körper, zur Geschwindigkeit gebaut, wie Elfenbein anzusehn, aus der Brustwunde nun von purpurnem Blut durchrieselt.

Achill, grimmig-schmerzhaft, warf sich über ihn, Rache schwörend gegen den Mörder, der ihm den Tröster seines Jammers, als Patroklus erlag, seinen letzten, besten Freund und Gesellen, geraubt.

Die Feldherrn stehen umher, teilnehmend, jeder seinen Charakter behauptend. Menelaus wird erkannt am Sanften, Agamemnon am Göttlichen, Diomed am Freikühnen. Ajax steht finster und trotzig, der Lokrier, als tüchtiger Mann. Ulyß fällt auf als nachdenklich und bemerkend. Nestor scheint zu fehlen. Das Kriegsvolk, auf seine Speere gelehnt, mit übereinander geschlagenen Füßen, umringt die Versammlung, einen Trauergesang anzustimmen.

SKAMANDER

IN schneller Bewegung stürmt aus der Höhe Vulkan auf den Flußgott. Die weite Ebene, wo man auch Troja erblickt, ist mit Feuer überschwemmt, das, wassergleich, nach dem Flußbette zuströmt.

Das Feuer jedoch, wie es den Gott umgibt, stürzt unmittelbar in das Wasser. Schon sind alle Bäume des Ufers verbrannt; der Fluß, ohne Haare, fleht um Gnade vom Gott, um welchen her das Feuer nicht gelb wie gewöhnlich erscheint, sondern gold- und sonnenfarben.

MENÖKEUS

EIN tüchtiger Jüngling ist vorgestellt, aufrecht noch auf seinen Füßen; aber ach! er hat mit blankem Schwert die Seite durchbohrt, das Blut fließt, die Seele will entfliehn, er fängt schon an zu wanken und erwartet den Tod mit heitern, liebreichen Augen. Wie schade um den herrlichen jungen Mann! Sein kräftiger Körperbau, im Kampfspiel tüchtig ausgearbeitet, braunlich gesunde Farbe. Seine hochgewölbte Brust möchte man betasten; die Schultern sind stark, der Nacken fest, nicht steif, sein Haarwuchs gemäßigt: der Jüngling wollte nicht in Locken weibisch erscheinen. Vom schönsten Gleichmaß Rippen und Lenden. Was uns, durch Bewegung und Beugung des Körpers, von der Rückseite sichtbar wird, ist ebenfalls schön und bewundernswürdig.

Fragst du nun aber, wer er sei? so erkenne in ihm Kreons, des unglücklichen Tyrannen von Theben, geliebtesten Sohn. Tiresias weissagete, daß nur, wenn er beim Eingang der Drachenhöhle sterben würde, die Stadt befreit

sein könne. Heimlich begibt er sich heraus und opfert sich selbst. Nun begreifst du auch, was die Höhle, was der versteckte Drache bedeutet. In der Ferne sieht man Theben und die Sieben, die es bestürmen. Das Bild ist mit hohem Augpunkt gemalt und eine Art Perspektive dabei angebracht.

ANTIGONE

HELDENSCHWESTER! Mit *einem* Knie an der Erde umfaßt sie den toten Bruder, der, weil er seine Vaterstadt bedrohend umgekommen, unbegraben sollte verwesen. Die Nacht verbirgt ihre Großtat, der Mond erleuchtet das Vorhaben. Mit stummem Schmerz ergreift sie den Bruder; ihre Gestalt gibt Zutrauen, daß sie fähig sei, einen riesenhaften Helden zu bestatten. In der Ferne sieht man die erschlagenen Belagerer, Roß und Mann hingestreckt.

Ahndungsvoll wächst auf Eteokles' Grabhügel ein Granatbaum; ferner siehst du zwei als Totenopfer gegeneinander über brennende Flammen, sie stoßen sich wechselseitig ab — jene Frucht durch blutigen Saft das Mordbeginnen, diese Feuer durch seltsames Erscheinen den unauslöschlichen Haß der Brüder auch im Tode bezeichnend.

EVADNE

EIN wohlgeschmückter, mit geopferten Tieren umlegter Holzstoß soll den riesenhaften Körper des Kapaneus verzehren. Aber allein soll er nicht abscheiden! Evadne, seine Gattin, Heldenweib, des Helden wert, schmückte sich als höchstes Opfer mit Kränzen. Ihr Blick ist hochherrlich: denn indem sie sich ins Feuer stürzt, scheint sie ihrem Gemahl zuzurufen. Sie schwebt mit geöffneten Lippen.

Wer aber auch hat dieses Feuer angeschürt? Liebesgötter mit kleinen Fackeln sind um den dürren Schragen versammelt; schon entzündet er sich, schon dampft und flammt er, sie aber sehen betrübt auf ihr Geschäft. Und so wird ein erhabenes Bild gemildert zur Anmut.

AJAX, DER LOKRIER

SONDERUNG der Charaktere war ein Hauptgrundsatz griechischer bildender Kunst, Verteilung der Eigenschaften in einem hohen, geselligen Kreis, er sei göttlich oder menschlich. Wenn nun den Helden mehr als andern Frömmigkeit geziemt und die Besseren vor Theben wie vor Troja als Gottergebne sich darstellen, so bedurfte doch dort wie hier der Lebenskreis eines Gottlosen.

Diese Rolle war dem untergeordneten Ajax zugeteilt, der sich weder Gott noch Menschen fügt, zuletzt aber seiner Strafe nicht entgeht.

Hier sehen wir schäumende Meereswogen den unterwaschenen Felsen umgäschen; oben steht Ajax, furchtbar anzusehen, er blickt umher wie ein vom Rausche sich Sammlender. Ihm entgegnet Neptun, fürchterlich, mit wilden Haaren, in denen der anstrebende Sturm saust.

Das verlassene, im Innersten brennende Schiff treibt fort; in die Flammen, als wie in Segel, stößt der Wind. Keinen Gegenstand faßt Ajax ins Auge, nicht das Schiff, nicht die Felsen; dem Meer scheint er zu zürnen, keineswegs fürchtet er den eindringenden Poseidon, immer noch wie zum Angriff bereit steht er, die Arme streben kräftig, der Nacken schwillt wie gegen Hektor und die Trojer.

Aber Poseidon schwingt den Dreizack, und sogleich wird die Klippe mit dem trotzigen Helden in den Schlund stürzen.

Ein hochtragisch-prägnanter Moment: ein eben Geretteter, vom feindseligen Gotte verfolgt und verderbt. Alles ist so augenblicklich bewegt und vorübergehend, daß dieser Gegenstand unter die höchsten zu rechnen ist, welche die bildende Kunst sich aneignen darf.

PHILOKTET

EINSAM sitzend auf Lemnos, leidet schmerzhaft Philoktet an der unheilbaren, dämonischen Wunde. Das Antlitz bezeichnet sein Übel. Düstere Augenbrauen drücken sich über tiefliegende, geschwächte, niederschauende Augen herüber; unbesorgtes Haar, wilder, starrer Bart be-

zeichnen genugsam den traurigen Zustand. Das veraltete Gewand, der verbundene Knöchel sagen das übrige. Er zeigte den Griechen ein verpöntes Heiligtum und ward so gestraft.

RHODOGUNE

KRIEGERISCHE Königin! Sie hat mit ihren Persern die bundbrüchigen Armenier überwunden und erscheint als Gegenbild zu Semiramis. Kriegerisch bewaffnet und königlich geschmückt, steht sie auf dem Schlachtfeld, die Feinde sind erlegt, Pferde verscheucht, Land und Fluß von Blute gerötet. Die Eile, womit sie die Schlacht begann, den Sieg erlangte, wird dadurch angedeutet, daß die eine Seite ihres Haars aufgeschmückt ist, die andere hingegen in Locken frei herunterfällt. Ihr Pferd aus Nisäa steht neben ihr, schwarz auf weißen Beinen; auch ist dessen erhaben-gerundete Stirne weiß, und weiße Nasenlöcher schnauben. Edelsteine, kostbares Geschmeide und vielen andern Putz hat die Fürstin dem Pferd überlassen, damit es stolz darauf sei, sie mutig einhertrage.

Und wie das Schlachtfeld durch Ströme Bluts ein majestätisches Ansehn gewinnt, so erhöht auch der Fürstin Purpurgewand alles, nur nicht sie selbst. Ihr Gürtel, der dem Kleide verwehrt, über die Knie herabzufallen, ist schön, auch schön das Unterkleid, auf welchem du gestickte Figuren siehst. Das Oberkleid, das von der Schulter zum Ellenbogen herabhängt, ist unter der Halsgrube zusammengeheftet, daher die Schulter eingehüllt, der Arm aber zum Teil entblößt, und dieser Anzug nicht ganz nach Art der Amazonen. Der Umfang des Schildes würde die Brust bedecken, aber die linke Hand, durch den Schildriemen gesteckt, hält eine Lanze und von dem Busen den Schild ab. Dieser ist nun durch die Kunst des Malers mit der Schärfe gerade gegen uns gerichtet, so daß wir seine äußere, obere erhöhte Fläche und zugleich die innere vertiefte sehen. Scheint nicht jene von Gold gewölbt, und sind nicht Tiere hineingegraben? Das Innere des Schildes, wo die Hand durchgeht, ist Purpur, dessen Reiz vom Arm überboten wird.

Wir sind durchdrungen von der Siegerin Schönheit und mögen gerne weiter davon sprechen. Höret also! Wegen des Siegs über die Armenier bringt sie ein Opfer und möchte ihrem Dank auch wohl noch eine Bitte hinzufügen, nämlich die Männer allezeit so besiegen zu können wie jetzt: denn das Glück der Liebe und Gegenliebe scheint sie nicht zu kennen. Uns aber soll sie nicht erschrecken noch abweisen, wir werden sie nur um desto genauer betrachten. Derjenige Teil ihrer Haare, der noch aufgesteckt ist, mildert durch weibliche Zierlichkeit ihr sprödes Ansehn, dagegen der herabhängende das Männlich-Wilde vermehrt. Dieser ist goldner als Gold, jener, nach richtiger Beobachtung geflochtener Haare, von etwas mehr dunkler Farbe. Die Augenbrauen entspringen höchst reizend gleich über der Nase wie aus *einer* Wurzel und lagern sich mit unglaublichem Reiz um den Halbzirkel der Augen. Von diesen erhält die Wange erst ihre rechte Bedeutung und entzückt durch heiteres Ansehn: denn der Sitz der Heiterkeit ist die Wange. Die Augen fallen vom Grauen ins Schwarze, sie nehmen ihre Heiterkeit von dem erfochtenen Sieg, Schönheit von der Natur, Majestät von der Fürstin. Der Mund ist weich, zum Genuß der Liebe reizend, die Lippen roseblühend und beide einander gleich, die Öffnung mäßig und lieblich: sie spricht das Opfergebet zum Siege.

Vermagst du nun den Blick von ihr abzuwenden, so siehst du Gefangene hie und da, Siegeszeichen und alle Folgen einer gewonnenen Schlacht, und so überzeugst du dich, daß der Künstler nichts vergaß, seinem Bild alle Vollständigkeit und Vollendung zu geben.

II.

VORSPIELE DER LIEBESGÖTTER

BEI Betrachtung dieses belebten, heitern Bildes laßt Euch zuerst nicht irre machen, weder durch die Schönheit des Fruchthaines noch durch die lebhafte Bewegung der geflügelten Knaben, sondern beschauet vor allen Dingen die Statue der Venus unter einem ausgehöhlten

Felsen, dem die munterste Quelle unausgesetzt entspringt. Dort haben die Nymphen sie aufgerichtet, aus Dankbarkeit, daß die Göttin sie zu so glücklichen Müttern, zu Müttern der Liebesgötter bestimmt hat.

Als Weihgeschenke stifteten sie daneben, wie diese Inschrift sagt, einen silbernen Spiegel, den vergoldeten Pantoffel, goldene Haften, alles zum Putz der Venus gehörig. Auch Liebesgötter bringen ihr Erstlingsäpfel zum Geschenk; sie stehen herum und bitten, der Hain möge so fort immerdar blühen und Früchte tragen.

Abgeteilt ist der vorliegende Garten in zierliche Beete, durchschnitten von zugänglichen Wegen; im Grase läßt sich ein Wettlauf anstellen, auch zum Schlummern finden sich ruhige Plätze. Auf den hohen Ästen hangen goldne Äpfel, von der Sonne gerötet, ganze Schwärme der Liebesgötter an sich ziehend. Sie fliegen empor zu den Früchten auf schimmernden Flügeln, meerblau, purpurrot und gold. Goldene Köcher und Pfeile haben sie an die Äste gehängt, den Reichtum des Anblicks zu vermehren.

Bunte, tausendfarbige Kleider liegen im Grase; der Kränze bedürfen sie nicht: denn mit lockigen Haaren sind sie genugsam bekränzt. Nicht weniger auffallend sind die Körbe zum Einsammeln des Obstes: sie glänzen von Sardonyx, Smaragd, von echten Perlen. Alles Meisterstücke Vulkans.

Lassen wir nun die Menge tanzen, laufen, schlafen oder sich der Äpfel erfreuen; zwei Paare der schönsten Liebesgötter fordern zunächst unsere ganze Aufmerksamkeit.

Hier scheint der Künstler ein Sinnbild der Freundschaft und gegenseitiger Liebe gestiftet zu haben. Zwei dieser schönen Knaben werfen sich Äpfel zu; diese fangen erst an, sich einander zu lieben. Der eine küßt den Apfel und wirft ihn dem andern entgegen; dieser faßt ihn auf, und man sieht, daß er ihn wieder küssen und zurückwerfen wird. Ein so anmutiger Scherz bedeutet, daß sie sich erst zur Liebe reizen.

Das andere Paar schießt Pfeile gegeneinander ab, nicht mit feindlichen Blicken, vielmehr scheint einer dem andern die Brust zu bieten, damit er desto gewisser treffen könne.

Diese sind bedacht, in das tiefste Herz die Leidenschaft zu senken. Beide Paare beschäftigen sich zur Seite frei und allein.

Aber ein feindseliges Paar wird von einer Menge Zuschauer umgeben; die Kämpfenden, erhitzt, ringen miteinander. Der eine hat seinen Widersacher schon niedergebracht und fliegt ihm auf den Rücken, ihn zu binden und zu drosseln; der andere jedoch faßt noch einigen Mut, er strebt sich aufzurichten, hält des Gegners Hand von seinem Hals ab, indem er ihm einen Finger auswärtsdreht, so daß die andern folgen müssen und sich nicht mehr schließen können. Der verdrehte Finger schmerzt aber den Kämpfer so sehr, daß er den kleinen Widersacher ins Ohr zu beißen sucht. Weil er nun dadurch die Kampfordnung verletzt, zürnen die Zuschauer und werfen ihn mit Äpfeln.

Zu der allerlebhaftesten Bewegung aber gibt ein Hase die Veranlassung. Er saß unter den Apfelbäumen und speiste die abgefallenen Früchte; einige, schon angenagt, mußte er liegen lassen: denn die Mutwilligen schreckten ihn auf mit Händeklatschen und Geschrei, mit flatterndem Gewand verscheuchen sie ihn. Einige fliegen über ihm her; dieser rennt nach, und als er den Flüchtling zu haschen denkt, dreht sich das gewandte Tier zur andern Seite. Der dort ergriff ihn am Bein, ließ ihn aber wieder entwischen, und alle Gespielen lachen darüber. Indem nun die Jagd so vorwärts geht, sind von den Verfolgenden einige auf die Seite, andere vor sich hin, andere mit ausgebreiteten Händen gefallen. Sie liegen alle noch in der Stellung, wie sie das Tier verfehlten, um die Schnelligkeit der Handlung anzudeuten. Aber warum schießen sie nicht nach ihm, da ihnen die Waffen zur Hand sind? Nein! sie wollen ihn lebendig fangen, um ihn der Venus zu widmen als ein angenehmes Weihegeschenk; denn dieses brünstige, fruchtbare Geschlecht ist Liebling der Göttin.

NEPTUN UND AMYMONE

DANAUS, der seine funfzig Töchter streng zu Hausgeschäften anhielt, damit sie in eng abgeschlossenem Kreise ihn bedienten und sich erhielten, hatte nach alter Sitte die mannigfaltigen Beschäftigungen unter sie verteilt. Amymone, vielleicht die jüngste, war befehligt, das tägliche Wasser zu holen, aber nicht etwa bequem aus einem nahgelegnen Brunnen, sondern dorthin mußte sie wandern, fern von der Wohnung, wo sich Inachus, der Strom, mit dem Meere vereinigt.

Auch heute kam sie wieder. Der Künstler verleiht ihr eine derbe, tüchtige Gestalt, wie sie der Riesentochter ziemt. Braun ist die Haut des kräftigen Körpers, angehaucht von den eindringenden Strahlen der Sonne, denen sie sich auf mühsamen Wegen immerfort auszusetzen genötigt ist. Aber heute findet sie nicht die Wasser des Flusses sanft in das Meer übergehen: Wellen des Ozeans stürmen heran; denn die Pferde Neptuns haben mit Schwimmfüßen den Gott herbeigebracht.

Die Jungfrau erschrickt, der Eimer ist ihrer Hand entfallen, sie steht scheu wie eine, die zu fliehen denkt. Aber entferne dich nicht, erhabenes Mädchen! siehe, der Gott blickt nicht wild, wie er wohl sonst den Stürmen gebietet: freundlich ist sein Antlitz, Anmut spielt darüber, wie auf beruhigtem Ozean die Abendsonne. Vertraue ihm, scheue nicht den umsichtigen Blick des Phöbus, nicht das schattenlose, geschwätzige Ufer! bald wird die Woge sich aufbäumen, unter smaragdenem Gewölbe der Gott sich deiner Neigung im purpurnen Schatten erfreuen. Unbelohnt sollst du nicht bleiben!

Von der Trefflichkeit des Bildes dürfen wir nicht viel Worte machen; da wir aber auf die Zukunft hindeuten, so erlauben wir uns eine Bemerkung außerhalb desselben. Die Härte, womit Danaus seine Töchter erzieht, macht jene Tat wahrscheinlich, wie sie, mehr sklavensinnig als grausam, ihre Gatten in der Brautnacht sämtlich ermorden. Amymone, mit dem Liebesglück nicht unbekannt, schont des ihrigen und wird, wegen dieser Milde sowohl

als durch die Gunst des Gottes, von jener Strafe befreit, die ihren Schwestern für ewig auferlegt ist. Diese verrichten nun das mägdehafte Geschäft des Wasserschöpfens, aber um allen Erfolg betrogen. Statt des goldenen Gefäßes der Schwester sind ihnen zerbrochene und zerbrechende Scherben in die kraftlosen Hände gegeben.

THESEUS UND DIE GERETTETEN

GLÜCKLICHERWEISE, wenn schon durch ein großes Unheil, ward uns dieses Bild nicht bloß in rednerischer Darstellung erhalten: noch jetzt ist es mit Augen zu schauen unter den Schätzen von Portici, und im Kupferstich allgemein bekannt. Von brauner Körperfarbe steht der junge Held, kräftig und schlank, mächtig und behend vor unsern Augen. Er dünkt uns riesenhaft, weil die Unglücksgefährten, die nunmehr Geretteten, als Kinder gebildet sind, der Hauptfigur symbolisch untergeordnet durch die Weisheit des Künstlers. Keins derselben wäre fähig, die Keule zu schwingen und sich mit dem Ungeheuer zu messen, das unter den Füßen des Überwinders liegt.

Eben diesem hülfsbedürftigen Alter ziemt auch die Dankbarkeit; ihm ziemt es, die rettende Hand zu ergreifen, zu küssen, die Kniee des Kräftigen zu umfassen, ihm vertraulich zu schmeicheln. Auch eine, zwar nur halb kenntliche Gottheit ist in dem obern Raume sichtbar, anzuzeigen, daß nichts Heroisches ohne Mitwirkung hoher Dämonen geschehe.

Hier enthalten wir uns nicht einer weit eingreifenden Bemerkung. Die eigentliche Kraft und Wirksamkeit der Poesie sowie der bildenden Kunst liegt darin, daß sie Hauptfiguren schafft und alles, was diese umgibt, selbst das Würdigste, untergeordnet darstellt. Hierdurch lockt sie den Blick auf eine Mitte, woher sich die Strahlen über das Ganze verbreiten, und so bewährt sich Glück und Weisheit der Erfindung sowie der Komposition einer wahren, alleinigen Dichtung.

Die Geschichte dagegen handelt ganz anders. Von ihr erwartet man Gerechtigkeit; sie darf, ja sie soll den Glanz

des Vorfechters eher dämpfen als erhöhen. Deshalb verteilt sie Licht und Schatten über alle; selbst den geringsten unter den Mitwirkenden zieht sie hervor, damit auch ihm seine gebührende Portion des Ruhms zugemessen werde.
Fordert man aber aus mißverstandener Wahrheitsliebe von der Poesie, daß sie gerecht sein solle, so zerstört man sie alsobald, wovon uns Philostrat, dem wir so viel verdanken, in seinem *Heldenbuche* das deutlichste Beispiel überliefert. Sein dämonischer Protesilaus tadelt den Homer deshalb, daß er die Verdienste des Palamedes verschwiegen und sich als Mitschuldigen des verbrecherischen Ulysses erwiesen, der den genannten trefflichen Kriegs- und Friedenshelden heimtückisch beiseite geschafft.
Hier sieht man den Übergang der Poesie zur Prose, welcher dadurch bewirkt wird, daß man die Einbildungskraft entzügelt und ihr vergönnt, gesetzlos umherzuschweifen, bald der Wirklichkeit, bald dem Verstand, wie es sich schicken mag, zu dienen. Eben unserer Philostrate sämtliche Werke geben Zeugnis von der Wahrheit des Behaupteten. Es ist keine Poesie mehr, und sie können der Dichtung nicht entbehren.

ARIADNE

SCHÖNER, vielleicht einziger Fall, wo eine Begebenheitsfolge dargestellt wird, ohne daß die Einheit des Bildes dadurch aufgehoben werde. Theseus entfernt sich, Ariadne schläft ruhig, und schon tritt Bacchus heran, zu liebevollem Ersatz des Verlustes, den sie noch nicht kennt. Welche charakteristische Mannigfaltigkeit aus *einer* Fabel entwickelt!
Theseus mit seinen heftig rudernden Athenern gewinnt schon, heimatsüchtig, das hohe Meer; ihr Streben, ihre Richtung, ihre Blicke sind von uns abgewendet, nur die Rücken sehen wir: es wäre vergebens, sie aufzuhalten.
Im ruhigsten Gegensatz liegt Ariadne auf bemoostem Felsen; sie schläft, ja sie selbst ist der Schlaf. Die volle Brust, der nackte Oberkörper ziehen das Auge hin, und wie gefällig vermittelt Hals und Kehle das zurückgesenkte

Haupt! Die rechte Schulter, Arm und Seite bieten sich gleichfalls dem Beschauenden, dagegen die linke Hand auf dem Kleide ruht, damit es der Wind nicht verwirre. Der Hauch dieses jugendlichen Mundes, wie süß mag er sein! Ob er dufte wie Trauben oder Äpfel, wirst du, herannahender Gott, bald erfahren.

Dieser auch verdient es: denn nur mit Liebe geschmückt läßt ihn der Künstler auftreten; ihn ziert ein purpurnes Gewand und ein rosener Kranz des Hauptes. Liebetrunken ist sein ganzes Behagen, ruhig in Fülle, vor der Schönheit erstaunt, in sie versunken. Alles andere Beiwesen, wodurch Dionysos leicht kenntlich gemacht wird, beseitigte der kluge, fähige Künstler. Verworfen sind als unzeitig das blumige Kleid, die zarten Rehfelle, die Thyrsen; hier ist nur der zärtlich Liebende. Auch die Umgebung verhält sich gleichermaßen: nicht klappern die Bacchantinnen diesmal mit ihren Blechen, die Faune enthalten sich der Flöten, Pan selbst mäßigt seine Sprünge, daß er die Schläferin nicht frühzeitig erwecke. Schlägt sie aber die Augen auf, so freut sie sich schon über den Ersatz des Verlustes; sie genießt der göttlichen Gegenwart, ehe sie noch die Entfernung des Ungetreuen erfährt. Wie glücklich wirst du dich halten, wohlversorgtes Mädchen, wenn über diesem dürr scheinenden Felsenufer dich der Freund auf bebaute, bepflanzte Weinhügel führt, wo du in Rebengängen, von der muntersten Dienerschaft umringt, erst des Lebens genießest, welches du nicht enden, sondern, von den Sternen herab in ewiger Freundlichkeit auf uns fortblickend, am allgegenwärtigen Himmel genießen wirst!

PROLOG DER ARGONAUTENFAHRT

IM Vorsaal Jupiters spielen Amor und Ganymed, dieser an der phrygischen Mütze, jener an Bogen und Flügeln leicht zu erkennen; ihr Charakter unterscheidet sie aber noch mehr. Deutlich bezeichnet er sich beim Würfelspiel, das sie am Boden treiben. Amor sprang schon auf, den andern übermütig verspottend. Ganymed hingegen, von zwei überbliebenen Knöchelchen das eine soeben ver-

lierend, wirft furchtsam und besorgt das letzte hin. Seine Gesichtszüge passen trefflich zu dieser Stimmung, die Wange traurig gesenkt, das Auge lieblich, aber getaucht in Kummer. Was der Künstler hiedurch andeuten wollte, bleibt Wissenden keineswegs verborgen.

Nebenbei sodann stehen drei Göttinnen, die man nicht verkennen wird. Minerva, in ihrer angeborenen Rüstung, schaut unter dem Helm mit blauen Augen hervor, ihre männliche Wange jungfräulich gerötet. Auch die zweite kennt man sogleich. Sie verdankt dem unverwüstlichen Gürtel ein ewig-süßes, entzückendes Lächeln, auch im Gemälde bezaubernd. Juno dagegen wird offenbar am Ernst und majestätischen Wesen.

Willst du aber wissen, was die wundersame Gesellschaft veranlasse, so blicke vom Olymp, wo dieses vorgeht, hinab auf das Ufer, das unten dargestellt ist. Dort siehst du einen Flußgott liegend im hohen Rohr, mit wildem Antlitz; sein Haupthaar dicht und straubig, sein Bart niederwallend. Der Strom aber entquillt keiner Urne, sondern ringsum hervorbrechend deutet er auf die vielen Mündungen, womit er sich ins Meer stürzt.

Hier, am Phasis, sind nun die funfzig Argonauten gelandet, nachdem sie den Bosporus und die beweglichen Felsen durchschifft; sie beraten sich untereinander. Vieles ist geschehen, mehr noch zu tun übrig.

Da aber Schiff und Unternehmung allen vereinigten Göttern lieb und wert ist, so kommen in aller Namen drei Göttinnen, den Amor zu bitten, daß er, der Beförderer und Zerstörer großer Taten, sich diesmal günstig erweise und Medea, die Tochter des Aeetes, zugunsten Jasons wende. Amorn zu bereden und ihn vom Knabenspiel abzuziehen, beut ihm nun die Mutter, den eignen Sohn mit ihren Reizen bezwingend, einen köstlichen Spielball und versichert ihn, Jupiter selbst habe sich als Kind damit ergetzt. Auch ist der Ball keines Gottes unwert, und mit besonderer Überlegung hat ihn der denkende Künstler dargestellt, als wäre er aus Streifen zusammengesetzt. Die Naht aber siehst du nicht, du mußt sie raten. Mit goldenen Kreisen wechseln blaue, so daß er, in die Höhe

geworfen und sich umschwingend, wie ein Stern blinkt. Auch ist die Absicht der Göttinnen schon erfüllt: Amor wirft die Spielknöchelchen weg und hängt am Kleide der Mutter; die Gabe wünscht er gleich und beteuert, dagegen ihre Wünsche augenblicklich zu vollführen.

GLAUKUS, DER MEERGOTT

SCHON liegt der Bosporus und die Symplegaden hinter dem Schiffe. Argo durchschneidet des Pontus mittelste Bahn.

Orpheus besänftigt durch seinen Gesang das lauschende Meer. Die Ladung aber des Fahrzeugs ist kostbar: denn es führt die Dioskuren, Herkules, die Aeaciden, Boreaden, und was von Halbgöttern blühte zu der Zeit. Der Kiel aber des Schiffes ist zuverlässig, sicher und solcher Last geeignet; denn sie zimmerten ihn aus dodonäischer, weissagender Eiche. Nicht ganz verloren ging ihm Sprache und Prophetengeist. Nun im Schiffe sehet ihr einen Helden, als Anführer sich auszeichnend, zwar nicht den Bedeutendsten und Stärksten, aber jung, munter und kühn, blondlockig und gunsterwerbend. Es ist Jason, der das goldwollige Fell des Widders zu erobern schifft, des Wundergeschöpfs, das die Geschwister Phrixus und Helle durch die Lüfte übers Meer trug. Schwer ist die Aufgabe, die dem jungen Helden aufliegt: ihm geschieht unrecht, man verdrängt ihn vom väterlichen Thron, und nur unter Bedingung, daß er dem umsichtigsten Wächterdrachen jenen Schatz entreiße, kehrt er in sein angeerbtes Reich zurück. Deshalb ist die ganze Heldenschaft aufgeregt, ihm ergeben und untergeben. Tiphys hält das Steuer, der Erfinder dieser Kunst; Lynkeus, auf dem Vorderteil, dringt, mit kräftigeren Strahlen als die Sonne selbst, in die weiteste Ferne, entdeckt die hintersten Ufer und beobachtet unter dem Wasser jede gefahrdrohende Klippe. Und eben diese durchdringenden Augen des umsichtigen Mannes scheinen uns ein Entsetzen zu verraten; er blickt auf eine fürchterliche Erscheinung, die unmittelbar, unerwartet aus den Wellen bricht. Die Helden, sämtlich erstaunt, feiern von der Arbeit. Herkules allein fährt fort, das Meer zu schlagen;

was den übrigen als Wunder erscheint, sind ihm bekannte Dinge. Rastlos gewohnt zu arbeiten, strebt er kräftig vor wie nach, unbekümmert um alles nebenbei.

Alle nun schauen auf Glaukus, der sich dem Meer enthebt. Dieser, sonst ein Fischer, genoß vorwitzig Tang und Meerpflanze; die Wellen schlugen über ihm zusammen und führten ihn hinab als Fisch zu den Fischen. Aber der übriggebliebene menschliche Teil ward begünstigt: zukünftige Dinge kennt er, und nun steigt er herauf, den Argonauten ihre Schicksale zu verkünden. Wir betrachten seine Gestalt: aus seinen Locken, aus seinem Bart trieft, gießt das Meerwasser über Brust und Schultern herab, anzudeuten die Schnelligkeit, womit er sich hervorhob. Seine Augenbrauen sind stark, in eins zusammengewachsen; sein mächtiger Arm ist kräftig geübt, mit dem er immer die Wellen ergreift und unter sich zwingt. Dicht mit Haaren ist seine Brust bewachsen, Moos und Meergras schlangen sich ein. Am Unterleibe sieht man die Andeutungen der schuppigen Fischgestalt, und wie das übrige geformt sei, läßt der Schwanz erraten, der hinten aus dem Meere herausschlägt, sich um seine Lenden schlingt und am gekrümmten, halbmondförmig auslaufenden Teil die Farbe des Meers abglänzt. Um ihn her schwärmen Alcyonen. Auch sie besingen die Schicksale der Menschen: denn auch sie wurden verwandelt, auf und über den Wellen zu nisten und zu schweben. Das Meer scheint teil an ihrer Klage zu nehmen und Orpheus auf ihren Ton zu lauschen.

JASON UND MEDEA

DAS Liebespaar, das hier gegeneinander steht, gibt zu eigenen Betrachtungen Anlaß; wir fragen besorgt: sollten diese beiden wohl auch glücklich gegattet sein? Wer ist sie, die so bedenklich über den Augen die Stirne erhebt, tiefes Nachdenken auf den Brauen andeutet? das Haar priesterlich geschmückt, in dem Blick, ich weiß nicht, ob einen verliebten oder begeisterten Ausdruck. An ihr glaube ich eine der Heliaden zu erkennen. Es ist Medea, Tochter des Aeetes; sie stehet neben Jason, welchem Eros

ihr Herz gewann. Nun aber scheint sie wunderbar nachdenklich. Worauf sie leidenschaftlich sinnt, wüßt ich nicht zu sagen; soviel aber läßt sich behaupten: sie ist im Geiste unruhig, in der Seele bedrängt. Sie steht ganz nach innen gekehrt, in tiefer Brust beschäftigt, zur Einsamkeit aber nicht geneigt: denn ihre Kleidung ist nicht jene, deren sie sich bei zauberischen Weihegebräuchen bedient, des fürchterlichen Umgangs mit höhern Gewalten sich zu erfreuen; diesmal erscheint sie, wie es einer Fürstin ziemt, die sich der Menge darstellen will.

Jason aber hat ein angenehmes Gesicht, nicht ohne Manneskraft; sein Auge blickt ernst unter den Augenbrauen hervor, es deutet auf hohe Gesinnungen, auf ein Verschmähen aller Hindernisse. Das goldgelbe Haar bewegt sich um das Gesicht, und die feine Wolle sproßt um die Wange; gegürtet ist sein weites Kleid, von seinen Schultern fällt eine Löwenhaut, er steht gelehnt am Spieß. Der Ausdruck seines Gesichtes ist nicht übermütig, vielmehr bescheiden, doch voll Zutrauen auf seine Kräfte. Amor, zwischen beiden, maßt sich an, dieses Kunststück ausgeführt zu haben. Mit übereinander geschlagenen Füßen stützt er sich auf seinen Bogen; die Fackel hat er umgekehrt zur Erde gesenkt, anzudeuten, daß Unheil diese Verbindung bedrohe.

DIE RÜCKKEHR DER ARGONAUTEN

DIESES Bild, mein Sohn, bedarf wohl keiner Auslegung; du machst dir sie, ohne dich anzustrengen, selbst: denn das ist der Vorteil bei zyklischen Darstellungen, daß eine auf die andere hinweist, daß man sich in bekannter Gegend mit denselben Personen, nur unter andern Umständen, wiederfinde.

Du erkennst hier Phasis, den Flußgott, wieder; sein Strom stürzt sich wie vormals ins Meer. Diesmal aber führt er Argo, das Schiff, abwärts, der Mündung zu. Die Personen, die es trägt, kennst du sämtlich. Auch hier ist Orpheus, der mit Saitenspiel und Sang die Gesellen antreibt zu kräftigem Ruderschlag. Doch kaum bedarf es einer solchen Anreizung, aller Arme streben ja schon kräftigst,

den hinabeilenden Fluß zu übereilen, aller Gefahren wohl bewußt, die sie im Rücken bedrohen.

Auf dem Hinterteile des Schiffes steht Jason mit seiner schönen Beute; er hält, wie immer, seinen Spieß, zur Verteidigung seiner Geliebten bewaffnet. Sie aber steht nicht, wie wir sie sonst gekannt, herrlich und hehr, voll Mut und Trotz: ihre Augen, niederblickend, stehen voll Tränen; Furcht wegen der begangenen Tat und Nachdenken über die Zukunft scheinen sie zu beschäftigen. Auf ihren Zügen ist Überlegung ausgedrückt, als wenn sie jeden der streitenden Gedanken in ihrer Seele besonders betrachtete, den Blick auf jeden einzelnen heftete.

Am Lande siehst du die Auflösung dessen, was dir rätselhaft bleiben könnte. Um eine hohe Fichte ist ein Drache vielfach gewunden und geschlungen, das schwere Haupt jedoch auf den Boden gesenkt; diesen hat Medea eingeschläfert, und das Goldene Vlies war erobert.

Aber schon hat Aeetes den Verrat entdeckt; du erblickst den zornigen Vater auf einem vierspännigen Kriegswagen. Der Mann ist groß, über die anderen hervorragend, mit einer riesenhaften Rüstung angetan. Wütend glüht sein Gesicht, Feuer strömt aus den Augen. Entzündet ist die Fackel in seiner Rechten und deutet auf den Willen, Schiff und Schiffende zu verbrennen. Auf den Hinterwagen ward sein Spieß gesteckt, auch diese verderbliche Waffe gleich zur Hand.

Den wilden Anblick dieses Heranstürmers vermehrt das gewaltige Vorgreifen der Pferde: die Nasenlöcher stehen weit offen, den Nacken werfen sie in die Höhe, die Blicke sind voll Muts, wie allezeit, jetzt besonders, da sie aufgeregt sind; sie keuchen aus tiefer Brust, weil Absyrtus, der seinen Vater Aeetes führt, ihnen schon Blutstriemen geschlagen hat. Der Staub, den sie erregen, verdunkelt über ihnen die Luft.

PERSEUS UND ANDROMEDA

UND sind diese das Ufer bespülenden Wellen nicht blutrot? die Küste, wäre dies Indien oder Äthiopien? und hier, im fremdesten Lande, was hat wohl der grie-

chische Jüngling zu tun? Ein seltsamer Kampf ist hier vorgefallen, das sehen wir. Aus dem äthiopischen Meere stieg oft ein dämonischer Seedrache ans Land, um Herden und Menschen zu töten. Opfer wurden ihm geweiht, und nun auch Andromeda, die Königstochter, die deshalb nackt an den Felsen angeschlossen erscheint; aber sie hat nichts mehr zu fürchten: der Sieg ist gewonnen, das Ungeheuer liegt ans Ufer herausgewälzt, und Ströme seines Blutes sind es, die das Meer färben.

Perseus eilte, von Göttern aufgefordert, unter göttlicher Begünstigung, wundersam bewaffnet herbei, aber doch vertraute er sich nicht allein; den Amor rief er heran, daß der ihn beim Luftkampf umschwebte und ihm beistünde, wenn er bald auf das Untier herabschießen, bald sich wieder von ihm vorsichtig entfernen sollte. Beiden zusammen, dem Gott und dem Helden, gebührt der Siegespreis. Auch tritt Amor hinzu, in herrlicher Jünglingsgröße, die Fesseln der Andromeda zu lösen, nicht wie sonst göttlich beruhigt und heiter, sondern wie aufgeregt und tief atmend vom überwundenen großen Bestreben.

Andromeda ist schön, merkwürdig wegen der weißen Haut als Äthiopierin; aber noch mehr Bewunderung erfordert ihre Gestalt. Nicht sind die lydischen Mädchen weicher und zärter, die von Athen nicht stolzeres Ansehns, noch die von Sparta kräftiger.

Besonders aber wird ihre Schönheit erhöht durch die Lage, in welcher sie sich befindet. Sie kann es nicht glauben, daß sie so glücklich befreit ist, doch blickt sie schon, dem Perseus zu lächeln.

Der Held aber liegt ohnfern in schön duftendem Grase, worein die Schweißtropfen fallen. Den Medusenkopf beseitigt er, damit niemand, ihn erblickend, versteine. Eingeborne Hirten reichen ihm Milch und Wein. Es ist für uns ein fremder, lustiger Anblick, diese Äthiopier, schwarz gefärbt, zu sehen, wie sie zähnebleckend lachen und von Herzen sich freuen, an Gesichtszügen meist einander ähnlich. Perseus läßt es geschehen, stützt sich auf den linken Arm, erhebt sich atmend und betrachtet nur Andromeda. Sein Mantel flattert im Winde; dieser ist von

hoher Purpurfarbe, besprengt mit dunkleren Blutstropfen, die unter dem Kampfe mit dem Drachen hinaufspritzten. Seine Schulter so trefflich zu malen, hat der Künstler die elfenbeinerne des Pelops zum Muster genommen, aber nur der Form nach: denn diese hier, vorher schon lebendig fleischfarben, ward im Kampf nur noch erhöhter. Die Adern sind nun doppelt belebt: denn nach dem erhitztesten Streite fühlt eine neue, liebliche Regung der Held im Anblick Andromedas.

ZYKLOPE UND GALATEE

DU erblickst hier, mein Sohn, das Felsenufer einer zwar steilen und gebirgigen, aber doch glücklichen Insel; denn du siehst, in Tälern und auf abhängigen Räumen, Weinlese halten und Weizen abernten. Diese Männer aber haben nicht gepflanzt noch gesäet, sondern ihnen wächst nach dem Willen der Götter, so wie durch dichterische Gunst, alles von selbst entgegen. Auch siehst du an höheren schroffen Stellen Ziegen und Schafe behaglich weiden: denn auch Milch, sowohl frische als geronnene, lieben die Bewohner zu Trank und Speise.

Fragst du nun, welches Volk wir sehen, so antworte ich dir: es sind die rauhen Zyklopen, die keine Häuser auferbauen, sondern sich in Höhlen des Gebirges einzeln untertun; deswegen betreiben sie auch kein gemeinsames Geschäft, noch versammeln sie sich zu irgendeiner Beratung.

Lassen wir aber alles dieses beiseite! wenden wir unsern Blick auf den Wildesten unter ihnen, auf den hier sitzenden Polyphem, den Sohn Neptuns. Über seinem einzigen Auge dehnt sich ein Brauenbogen von Ohr zu Ohr, über dem aufgeworfenen Mund steht eine breite Nase, die Eckzähne ragen aus dem Lippenwinkel herab, sein dichtes Haar starrt umher wie Fichtenreis, an Brust, Bauch und Schenkeln ist er ganz rauch. Innerlich hungert er, löwengleich, nach Menschenfleisch; jetzt aber enthält er sich dessen: er ist verliebt, möchte gar zu gern gesittet erscheinen und bemüht sich, wenigstens freundlich auszusehen. Sein Blick aber bleibt immer schrecklich, das

Drohende desselben läßt sich nicht mildern, so wie reißende Tiere, wenn sie auch gehorchen, doch immer grimmig umherblicken.

Den deutlichsten Beweis aber, wie sehr er wünscht, sich angenehm zu machen, gibt sein gegenwärtiges Benehmen. Im Schatten einer Steineiche hält er die Flöte unter dem Arm und läßt sie ruhen, besingt aber Galateen, die Schöne des Meers, die dort unten auf der Welle spielt; dorthin blickt er sehnsuchtsvoll, singt ihre weiße Haut, ihr munteres, frisches Betragen. An Süßigkeit überträfe sie ihm alle Trauben. Auch mit Geschenken möchte er sie bestechen, er hat zwei Rehe und zwei allerliebste Bären für sie aufgezogen. Solch ein Drang, solch eine Sehnsucht verschlingt alle gewohnte Sorgfalt: diese zerstreuten Schafe sind die seinigen, er achtet sie nicht, zählt sie nicht, schaut nicht mehr landwärts, sein Blick ist aufs Meer gerichtet.

Ruhig schwankt die breite Wasserfläche unter dem Wagen der Schönen; vier Delphine, nebeneinander gespannt, scheinen, zusammen fortstrebend, von *einem* Geiste beseelt; jungfräuliche Tritonen legen ihnen Zaum und Gebiß an, ihre mutwilligen Sprünge zu dämpfen. Sie aber steht auf dem Muschelwagen; das purpurne Gewand, ein Spiel der Winde, schwillt segelartig über ihrem Haupte und beschattet sie zugleich; deshalb ein rötlicher Durchschein auf ihrer Stirne glänzt, aber doch die Röte der Wangen nicht überbietet. Mit ihren Haaren versucht Zephyr nicht zu spielen, sie scheinen feucht zu sein. Der rechte Arm, gebogen, stützt sich mit zierlichen Fingern leicht auf die weiche Hüfte, der Ellbogen blendet uns durch sein rötlich Weiß, sanft schwellen die Muskeln des Arms wie kleine Meereswellen, die Brust dringt hervor; wer möchte der Schenkel Vollkommenheit verkennen! Bein und Fuß sind schwebend über das Meer gewendet, die Sohle berührt ganz leise das Wasser, eine steurende Bewegung anzudeuten. Aufwärts aber die Augen ziehen uns immer wieder und wieder an! Sie sind bewundernswürdig, sie verraten den schärfsten, unbegrenztesten Blick, der über das Ende des Meeres hinausreicht.

Bedeutend ist es für unsere Zwecke, wenn wir mit dieser Beschreibung zusammenhalten, was Raffael, die Carracci und andere an demselben Gegenstand getan. Eine solche Vergleichung wird uns den alten und neuen Sinn, beide nach ihrer ganzen Würdigkeit, aufschließen.

MELES UND KRITHEIS

DIE Quellnymphe Kritheis liebt den Flußgott Meles; aus beiden, jonischen Ursprungs, wird Homer geboren.

Meles, im frühen Jünglingsalter vorgestellt. Von seiner Quelle, deren Auslauf ins Meer man zugleich sieht, trinkt die Nymphe ohne Durst; sie schöpft das Wasser und scheint mit der rieselnden Welle zu schwätzen, indem ihr liebevolle Tränen herabrinnen. Der Fluß aber liebt sie wieder und freut sich dieses zärtlichen Opfers.

Die Hauptschöne des Bildes ist in der Figur des Meles. Er ruht auf Krokos, Lotos und Hyazinthen, blumenliebend, früheren Jahren gemäß; er selbst ist als Jüngling dargestellt, zartgebildet und gesittet; man möchte sagen, seine Augen sännen auf etwas Poetisches.

Am anmutigsten erweist er sich, daß er nicht heftiges Wasser ausströmt, wie ein rohes, ungezogenes Quellgeschlecht wohl tun mag, sondern, indem er mit seiner Hand über die Oberfläche der Erde hinfährt, läßt er das sanftquellende Wasser durch die Finger rauschen, als ein Wasser, geschickt, Liebesträume zu wecken.

Aber kein Traum ists, Kritheis! denn deine stillen Wünsche sind nicht vergebens: bald werden sich die Wellen bäumen und unter ihrem grünpurpurnen Gewölbe dich und den Gott liebebegünstigend verbergen.

Wie schön das Mädchen ist, wie zart ihre Gestalt, jonisch in allem! Schamhaftigkeit ziert ihre Bildung, und gerade diese Röte ist hinlänglich für die Wangen. Das Haar, hinter das Ohr gezogen, ist mit purpurner Binde geschmückt. Sie schaut aber so süß und einfach, daß auch die Tränen das Sanfte vermehren. Schöner ist der Hals ohne Schmuck, und wenn wir die Hände betrachten, finden wir weiche, lange Finger, so weiß als der Vorderarm, der unter dem

weißen Kleid noch weißer erscheint; so zeigt sich auch eine wohlgebildete Brust.

Was aber haben die Musen hier zu schaffen? An der Quelle des Meles sind sie nicht fremd: denn schon geleiteten sie, in Bienengestalt, die Flotte der atheniensischen Kolonien hierher. Wenn sie aber gegenwärtig am Ort leichte Tänze führen, so erscheinen sie als freudige Parzen, die einstehende Geburt Homers zu feiern.

III.

MINERVAS GEBURT

SÄMTLICHE Götter und Göttinnen siehst du im Olymp versammelt, sogar die Nymphen der Flüsse fehlen nicht. Alle sind erstaunt, die ganz bewaffnete Pallas zu sehen, welche soeben aus dem Haupte des Zeus gesprungen ist. Vulkan, der das Werk verrichtet, steht und scheint um die Gunst der Göttin sich zu bemühen, sein Werkzeug in der Hand, das wie der Regenbogen von Farben glänzt. Zeus atmet von Freude, wie einer, der eine große Arbeit um großes Nutzens willen übernommen, und stolz auf eine solche Tochter betrachtet er sie mit Aufmerksamkeit. Auch Juno, ohne Eifersucht, sieht sie mit Neigung an, als ob sie ihr eigen Kind wäre.

Ferner sind unten die Athener und Rhodier vorgestellt, auf zwei Hochburgen, im Land und auf der Insel, der Neugebornen schon Opfer bringend; die Rhodier nur unvollkommen, ohne Feuer, aber die Athener mit Feuer und hinreichender Anstalt, wovon der Rauch hier glänzend gemalt ist, als wenn er mit gutem Geruch aufstiege. Deswegen schreitet auch die Göttin auf sie zu, als zu den Weisesten. Aber zugleich hat Zeus die Rhodier bedacht, weil sie seine Tochter zuerst mit anerkannt: denn man sagt, er habe eine große Wolke Goldes über ihre Häuser und Straßen ausgeschüttet. Deswegen schwebt auch hier Plutus von den Wolken herab über diesen Gebäuden, ganz vergoldet, um den Stoff anzuzeigen, den er ausspendet.

GEBURT DES DIONYSOS

EINE breite Feuerwolke hat die Stadt Theben bedeckt, und mit großer Gewalt umhüllte Donner und Blitz den Palast des Kadmus. Denn Zeus hat seinen tödlichen Besuch bei Semele vollbracht. Sie ist schon verschieden, und Dionysos inmitten des Feuers geboren. Ihr Bildnis, gleich einem dunklen Schatten, steigt gegen den Himmel; aber der Gottknabe wirft sich aus dem Feuer heraus, und leuchtender als ein Stern verdunkelt er die Glut, daß sie finster und trüb erscheint. Wunderbar teilt sich die Flamme, sie bildet sich nach Art einer angenehmen Grotte: denn der Efeu, reich von Trauben, wächst ringsumher; der Weinstock, um Thyrsusrohre geschlungen, steigt willig aus der Erde, er sproßt zum Teil mitten in den Flammen, worüber man sich nicht verwundern muß: denn zugunsten des Gottes wird zunächst hier alles wunderbar zugehen.

Beachtet nun auch den Pan, wie er, auf Kithärons Berggipfel, den Dionysos verehrt, tanzend und springend, das Wort "Evoe" im Munde. Aber Kithäron, in menschlicher Gestalt, betrübt sich schon über das Unglück, das bevorsteht. Ein Efeukranz hängt ihm leicht auf dem Scheitel, im Begriff herabzufallen: er mag zu Ehren des Dionysos nicht gern gekränzt sein. Denn schon pflanzt die rasende Megäre eine Fichte nächst bei ihm, und dort entspringt jene Quelle, wo Pentheus Blut und Leben verlieren soll.

GEBURT DES HERMES

AUF dem Gipfel des Olymps ist Hermes, der Schalk, geboren; die Jahreszeiten nahmen ihn auf. Sie sind alle mit gehöriger Schönheit vorgestellt. Sie umwickeln ihn mit Windeln und Binden, welche sie mit den ausgesuchtesten Blumen bestreuen. Die Mutter ruht nebenan auf einem Lager.

Sogleich aber hat er sich aus seinen Gewanden heimlich losgemacht und wandelt munter den Olymp hinab. Der Berg freut sich sein und lächelt ihm zu. Schon treibt der

Knabe die am Fuße weidenden, weißen, mit vergoldeten Hörnern geschmückten Kühe, Phöbus' Eigentum, in eine Höhle.

Phöbus ist zur Maja geeilt, um sich über diesen Raub zu beklagen. Sie aber sieht ihn verwundert an und scheint ihm nicht zu glauben. Während solches Gespräches hat sich Hermes schon hinter Phöbus geschlichen. Leicht springt er hinauf und macht den Bogen los. Phöbus aber, den schelmischen Räuber entdeckend, erheitert sein Gesicht. Dieser Ausdruck des Übergangs von Verdruß zu Behagen macht der Weisheit und Fertigkeit des Künstlers viel Ehre.

IV.

HERKULES

UM diesen ungeheuren Gegenstand nur einigermaßen übersehen zu können, fassen wir uns kurz und sagen, daß Herkules, der Alkmene Sohn, dem Künstler hinreiche und er sich um alles übrige, was nach und nach auf diesen Namen gehäuft worden, keineswegs umzutun braucht.

Götter und gottähnliche Wesen sind gleich nach der Geburt vollendet: Pallas entspringt dem Haupte Jupiters geharnischt, Merkur spielt den diebischen Schalk, ehe sichs die Wöchnerin versieht. Diese Betrachtung müssen wir festhalten, wenn wir folgendes Bild recht schätzen wollen.

Herkules in Windeln. Nicht etwa in der Wiege und auch nicht einmal in Windeln, sondern ausgewindelt, wie oben Merkur. Kaum ist Alkmene, durch List der Galanthis, vom Herkules genesen, kaum ist er in Windeln nach löblicher Ammenweise beschränkt, so schickt die betrogene, unversöhnliche Juno, unmittelbar bei eintretender Mitternacht, zwei Schlangen auf das Kind. Die Wöchnerin fährt entsetzt vom Lager, die beihelfenden Weiber, nach mehrtägiger Angst und Sorge nochmals aufgeschreckt, fahren hülflos durcheinander. Ein wildes Getümmel entsteht in dem soeben hochbeglückten Hause.

Trotz diesem allem wäre der Knabe verloren, entschlösse er sich nicht kurz und gut. Rasch befreit er sich von den lästigen Banden, faßt die Schlangen mit geschicktem Griff unmittelbar unter dem Kopf an der obersten Kehle, würgt sie; aber sie schleppen ihn fort, und der Kampf entscheidet sich zuletzt am Boden. Hier kniet er: denn die Weisheit des Künstlers will nur die Kraft der Arme und Fäuste darstellen. Diese Glieder sind schon göttlich; aber die Kniee des neugebornen Menschenkindes müssen erst durch Zeit und Nahrung gestärkt werden: diesmal brechen sie zusammen wie jedem Säugling, der aufrecht stehen sollte. Also Herkules am Boden. Schon sind, von dem Druck der kindischen Faust, Lebens- und Ringelkräfte der Drachen aufgelöst; schlaff ziehen sich ihre Windungen am Estrich, sie neigen ihr Haupt unter Kindesfaust und zeigen einen Teil der Zähne scharf und giftvoll, die Kämme welk, die Augen geschlossen, die Schuppen glanzlos. Verschwunden ist Gold und Purpur ihrer sonst ringelnden Bewegung, und anzudeuten ihr völliges Verlöschen, ward ihre gelbe Haut mit Blut bespritzt.

Alkmene, im Unterkleide, mit fliegenden Haaren, wie sie dem Bette entsprang, streckt aus die Hände und schreit. Dann scheint sie, über die Wundertat betroffen, sich zwar vom Schrecken zu erholen, aber doch ihren eigenen Augen nicht zu trauen. Die immer geschäftigen Weiber möchten, bestürzt, sich gegeneinander verständigen. Auch der Vater ist aufgeregt: unwissend, ob ein feindlicher Überfall sein Haus ergriff, sammelt er seine getreuen Thebaner und schreitet heran zum Schutze der Seinigen. Das nackte Schwert ist zum Hieb aufgehoben, aber aus den Augen leuchtet Unentschlossenheit; ob er staunt oder sich freut, weiß ich nicht; daß er als Retter zu spät komme, sieht er glücklicherweise nur allzu deutlich.

Und so bedarf denn dieser unbegreifliche Vorgang einer höheren Auslegung; deshalb steht Tiresias in der Mitte, uns zu verkündigen die überschwengliche Größe des Helden. Er ist begeistert, tief und heftig Atem holend, nach Art der Wahrsagenden. Auch ist in der Höhe, nach

löblichem dichterischen Sinn, die Nacht als Zeuge dieses großen Ereignisses in menschlicher Gestalt beigesellt; sie trägt eine Fackel in der Hand, sich selbst erleuchtend, damit auch nicht das geringste von diesen großen Anfängen unbemerkt bleibe.

Indem wir nun bewundernd uns vor die Einbildungskraft stellen, wie Wirklichkeit und Dichtung, verschwistert, äußere Tat und tieferen Sinn vereinigen, so begegnet uns in den Herkulanischen Altertümern derselbe Gegenstand, freilich nicht in so hochsinnlicher Sphäre, aber dennoch sehr schätzenswert. Es ist eigentlich eine Familienszene, verständig gedacht und symbolisiert. Auch hier finden wir Herkules am Boden, nur hat er die Schlangen ungeschickt angefaßt, viel zu weit abwärts; sie können ihn nach Belieben beißen und ritzen. Die bewegteste Stellung der Mutter nimmt die Mitte des Bildes ein; sie ist herrlich, von den Alten bei jeder schicklichen Gelegenheit wiederholt. Amphitryo auf einem Thronsessel (denn bis zu seinen Füßen hat sich der Knabe mit den Schlangen herangebalgt), eben im Begriff aufzustehen, das Schwert zu ziehen, befindet sich in zweifelhafter Stellung und Bewegung. Gegen ihm über der Pädagog. Dieser alte Hausfreund hat den zweiten Knaben auf den Arm genommen und schützt ihn vor Gefahr.

Dieses Bild ist jedermann zugänglich und höchlich zu schätzen, ob es gleich, schwächerer Zeichnung und Behandlung nach, auf ein höheres, vollkommenes Original hindeutet.

Aus dieser liebenswürdigen Wirklichkeit hat sich nun ein dritter Künstler in das Höchste gehoben, der, wie Plinius meldet, eben den ganzen Himmel um Zeus versammelte, damit Geburt und Tat des kräftigen Sohnes auf Erden für ewige Zeiten bestätigt sei. Zu diesem hohen geistigen Sinne, daß ohne Bezug des Oberen und Unteren nichts dämonisch Großes zu erwarten sei, haben die Alten, wie wir schon öfters rühmen müssen, ihre künstlerischen Arbeiten hingelenkt. Auch war bei Minervens Geburt derselbige Fall, und wird nicht noch bis auf diesen Tag bei Geburt eines bedeutenden Kindes, um sie zu bewahrheiten,

zu bekräftigen und zu verehren, alles, was Großes und Hohes den Fürsten umgibt, herbeigerufen?

Nun zum Zeugnis, wie die Alten aus der Fülle der Umgebung den Hauptmoment herauszuheben und einzeln darzustellen das Glück gehabt, erwähnen wir einer sehr kleinen antiken Münze von der größten Schönheit, deren Raum das tüchtige Kind, mit den Schlangen im Konflikt, bis an den letzten Rand vollkommen ausfüllt. Möge ein kräftiger, junger Künstler einige Jahre seine Bemühungen diesem Gegenstande schenken!

Wir schreiten nun fort in das Leben des Helden, und da bemerken wir, daß man eigentlich zu viel Gewicht auf seine zwölf Arbeiten gelegt, wie es geschieht, wenn eine bestimmte Zahl und Folge ausgesprochen ist, da man denn wohl immer ein Dutzend ähnlicher Gegenstände in einem Kreise beisammen sehen mag. Doch gewiß finden sich unter den übrigen Taten des Helden, die er aus reinem Willen oder auf zufällige Anregung unternahm, noch wichtige, mehr erfreuliche Bezüge. Glücklicherweise gibt unsere Galerie hievon die schönsten Beispiele.

HERKULES UND ACHELOOS

UM dieses Bild klar ins Anschauen zu fassen, mußt du, mein Sohn, dich wohl zusammennehmen und voraus erfahren, daß du auf ätolischem Grund und Boden seiest. Diese Heroine, mit Buchenlaub bekränzt, von ernstem, ja widerwilligem Ansehen, ist die Schutzgöttin der Stadt Kalydon; sie wäre nicht hier, wenn nicht das ganze Volk die Mauern verlassen und einen Kreis geschlossen hätte, dem ungeheuersten Ereignis zuzusehen.

Denn du siehst hier den König Oeneus in Person, traurig, wie es einem König ziemt, der zu seiner und der Seinen Errettung kein Mittel sieht. Wovon aber eigentlich die Rede sei, begreifen wir näher, wenn wir seine Tochter neben ihm sehen, zwar als Braut geschmückt, jedoch gleichfalls niedergeschlagen, mit abgewendetem Blicke.

Was sie zu sehen vermeidet, ist ein unwillkommener, furchtbarer Freier, der gefährliche Grenznachbar, Fluß-

gott Acheloos. Er steht in derbster Mannsgestalt, breitschulterig, ein Stierhaupt zu tragen mächtig genug. Aber nicht allein tritt er auf: zu beiden Seiten stehen ihm die Truggestalten, wodurch er die Kalydonier schrecket. Ein Drache, in fürchterlichen Windungen aufgereckt, rot auf dem Rücken, mit strotzendem Kamm, von der andern Seite ein munteres Pferd von schönster Mähne, mit dem Fuß die Erde schlagend, als wenn es zum Treffen sollte. Betrachtest du nun wieder den furchtbaren Flußgott in der Mitte, so entsetzest du dich vor dem wilden Bart, aus welchem Quellen hervortriefen. So steht nun alles in größter Erwartung, als ein tüchtiger Jüngling herantritt, die Löwenhaut abwerfend und eine Keule in der Hand behaltend.

Hat man nun bisher das Vergangene deutungsweise vorgeführt, so siehst du, nun verwandelte sich Acheloos in einen mächtig-gehörnten Stier, der auf Herkules losrennt. Dieser aber faßt mit der linken Hand das Horn des dämonischen Ungeheuers und schlägt das andere mit der Keule herab. Hier fließt Blut, woraus du siehst, daß der Gott in seiner innersten Persönlichkeit verwundet ist. Herkules aber, vergnügt über seine Tat, betrachtet nur Dejanira; er hat die Keule weggeworfen und reicht ihr das Horn zum Unterpfand. Künftig wird es zu den Händen der Nymphen gelangen, die es mit Überfluß füllen, um die Welt zu beglücken.

HERKULES UND NESSUS

DIESE brausenden Fluten, welche, angeschwollen, Felsen und Baumstämme mit sich führend, jedem Reisenden die sonst bequeme Furt versagen, es sind die Fluten des Euenus, des kalydonischen Landstroms. Hier hat ein wundersamer Fährmann seinen Posten genommen, Nessus, der Zentaur, der einzige seines Gelichters, der aus Pholoe den Händen des Herkules entrann. Hier aber hat er sich einem friedlichen, nützlichen Geschäft ergeben: er dient mit seinen Doppelkräften jedem Reisenden; diese will er auch für Herkules und die Seinigen verwenden.

Herkules, Dejanira und Hyllus kamen im Wagen zum Flusse; hier machte Herkules, damit sie sicherer überkämen, die Einteilung: Nessus sollte Dejaniren übersetzen, Hyllus aber auf dem Wagen sich durchbringen; Herkules gedachte watend zu folgen. Schon ist Nessus hinüber. Auch Hyllus hat sich mit dem Wagen gerettet, aber Herkules kämpft noch gewaltig mit dem Flusse. Indessen vermißt sich der Zentaur gegen Dejaniren; der Hülferufenden gleich gewärtig, faßt Herkules den Bogen und sendet einen Pfeil auf den Verwegenen. Er schießt, der Pfeil trifft, Dejanira reicht die Arme gegen den Gemahl. Dies ist der Augenblick, den wir im Bilde bewundern. Der junge Hyllus erheitert die gewaltsame Szene: ans Ufer gelangt, hat er sogleich die Leitriemen an den Wagen gebunden, und nun steht er droben, klatscht in die Hände und freut sich einer Tat, die er selbst nicht verrichten konnte. Nessus aber scheint das tödliche Geheimnis Dejaniren noch nicht vertraut zu haben.

BETRACHTUNG

WIR halten fest im Auge, daß bei Herkules auf Persönlichkeit alles gemeint sei; nur unmittelbare Tat sollte den Halbgott verherrlichen. Mit Händen zu ergreifen, mit Fäusten zu zerschmettern, mit Armen zu erdrücken, mit Schultern zu ertragen, mit Füßen zu erreichen, das war seine Bestimmung und sein Geschick. Bogen und Pfeile dienten ihm nebenher, um in die Ferne zu wirken; als Nahwaffe gebrauchte er die Keule, und selbst diese öfters nur als Wanderstab. Denn gewöhnlich, um die Tat zu beginnen, wirft er sie weg, ebenso auch die Löwenhaut, die er mehr als ein Siegeszeichen denn für ein Gewand trägt. Und so finden wir ihn immer auf sich selbst gestützt, im Zweikampf, Wettstreit, Wetteifer überall ehrenvoll auftretend.

Daß seine Gestalt von dem Künstler jedesmal nach der nächsten Bestimmung modifiziert worden, können wir weissagen, wobei die köstlichsten, klassischsten Reste uns zu Hülfe kommen, nicht weniger Zeugnisse der Schriftsteller, wie wir sogleich sehen werden.

HERKULES UND ANTÄUS

DER libysche Wegelagerer verläßt sich auf seine Kräfte, die von der Mutter Erde nach jedem Verlust durch die mindeste Berührung wieder erstattet werden. Er ist im Begriff, die Erschlagenen zu begraben, und man muß ihn wohl für einen Sohn des Bodens halten; denn er gleicht einer rohgebildeten Erdscholle. Er ist fast ebenso breit als lang, der Hals mit den Schultern zusammengewachsen, Brust und Hals scheinen so hart, als wenn der Erzarbeiter sie mit Hämmern getrieben hätte. Fest steht er auf seinen Füßen, die nicht gerade, aber tüchtig gebildet sind.

Diesem vierschrötigen Boxer steht ein gelenker Held entgegen, gestaltet, als wenn er zu Faustkämpfen ganz allein geboren und geübt sei. Ebenmaß und Stärke der Glieder geben das beste Zutrauen; sein erhabenes Ansehen läßt uns glauben, daß er mehr sei als ein Mensch. Seine Farbe ist rotbraun, und die aufgelaufenen Adern verraten innerlichen Zorn, ob er sich gleich zusammennimmt, um, als ein von beschwerlicher Wanderung Angegriffener, nicht etwa hier den kürzern zu ziehen. Solchen Verzug fühlt Antäus nicht; schwarz von der Sonne gebrannt, tritt er frech dem Helden entgegen, nur daß er sich die Ohren verwahrt, weil dorthin die ersten, mächtigsten Schläge fallen.

Dem Helden jedoch ist nicht unbewußt, daß er weder mit Stoß noch Schlag das Ungeheuer erlegen werde. Denn Gäa, die Mutter, stellt ihren Liebling, wie er sie nur im mindesten berührt, in allen Kräften wieder her. Deshalb faßt Herkules den Antäus in der Mitte, wo die Rippen sind, hält ihm die Hände hinterwärts zusammen, stemmt den Ellenbogen gegen den keuchenden Bauch und stößt ihm die Seele aus. Du siehst, wie er winselnd auf die Erde herabblickt, Herkules hingegen voller Kraft bei der Arbeit lächelt. Daß auch Götter diese Tat beobachten, kannst du an der goldenen Wolke sehen, die, auf den Berg gelagert, sie wahrscheinlich bedeckt. Von dorther kommt ja Merkur, als Erfinder des Faustkampfes, den Sieger zu bekränzen.

HERKULES UND ATLAS

DIESMAL treffen wir unsern Helden nicht kämpfend noch streitend, nein, der löblichste Wetteifer hat ihn ergriffen: im Dulden will er hülfreich sein. Denn auf seinem Wege zu den libyschen Hesperiden, wo er die goldenen Äpfel gewinnen sollte, findet er Atlas, den Vater jener Heroinen, unter der ungeheuern Last des Firmamentes, das ihm zu tragen auferlegt war, fast erliegend. Wir sehen die riesenhafte Gestalt auf ein Knie niedergedruckt, Schweiß rinnt herab. Den eingezogenen Leib und dessen Darstellung bewundern wir: er scheint wirklich eine Höhle, aber nicht finster; denn er ist, durch Schatten und Widerscheine, die sich begegnen, genugsam erleuchtet, dem Maler als ein großes Kunststück anzurechnen. Die Brust dagegen tritt mächtig hervor in vollem Lichte; sie ist kräftig, doch scheint sie gewaltsam ausgedehnt. Ein tiefes Atemholen glaubt man zu bemerken; so scheint auch der Arm zu zittern, welcher die himmlischen Kreise stützt. Was aber in diesen sich bewegt, ist nicht körperlich gemalt, sondern als in Äther schwimmend; die beiden Bären sieht man, sowie den Stier; auch Winde blasen, teils gemeinsam, teils widerwärtig, wie es sich in der Atmosphäre begeben mag.

Herkules aber tritt hinzu, im stillen begierig, auch dieses Abenteuer zu bestehen; er bietet nicht geradezu dem Riesen seine Dienste, aber bedauert den gewaltsamen Zustand und erweist sich nicht abgeneigt, einen Teil der Last zu übertragen; der andere dagegen ist es wohl zufrieden und bittet, daß er das Ganze nur auf kurze Zeit übernehmen möge. Nun sehen wir die Freudigkeit des Helden zu solcher Tat: aus seinem Angesicht leuchtet Bereitwilligkeit, die Keule ist weggeworfen, nach Bemühung streben die Hände. Diese lebhafte Bewegung ist durch Licht und Schatten des Körpers und aller Glieder kräftig hervorgehoben, und wir zweifeln keinen Augenblick, die ungeheuere Last von den Schultern des einen auf die Schultern des andern herübergewälzt zu sehen.

Untersuchen wir uns recht, so können wir den Herkules nicht als gebietend, sondern immer als vollbringend in der Einbildungskraft hervorrufen, zu welchen Zwecken ihn denn auch die Fabel in die entschiedensten Verhältnisse gesetzt hat. Er verlebt seine Tage als Diener, als Knecht; er freut sich keiner Heimat, teils zieht er auf Abenteuer umher, teils in Verbannung; mit Frau und Kindern ist er unglücklich, sowie mit schönen Günstlingen, zu deren Betrachtung wir nun aufgefordert sind.

HERKULES UND HYLAS

DER Held als Jüngling begleitet die Argonautenfahrt, einen schönen Liebling, den Hylas, an der Seite. Dieser, knabenhaft, Wasser zu holen, steigt in Mysien ans Land, um nicht zurückzukehren. Hier sehen wir, wie es ihm ergangen: denn als er unklug von einem abschüssigen Ufer herab die klare Welle schöpfen will, wie sie in dichtem Waldgebüsch reichlich hervorquillt, findet es eine lüsterne Nymphe gar leicht, ihn hinabzustoßen. Noch kniet sie oben in derselben Handlung und Bewegung. Zwei andere, aus dem Wasser erhoben, verbünden sich mit ihr: vier Hände, glücklich verschlungen, sind beschäftigt, den Knaben unterzutauchen, aber mit so ruhiger, schmeichelnder Bewegung, wie es Wellengöttinnen geziemt. Noch ist die Linke des Knaben beschäftigt, den Krug ins Wasser zu tauchen; seine Rechte, wie zum Schwimmen ausgestreckt, mag nun auch bald von den holdseligen Feindinnen ergriffen werden. Er wendet sein Gesicht nach der ersten, gefährlichsten, und wir würden dem Maler einen hohen Preis zuerkennen, welcher die Absicht des alten Künstlers uns wieder belebt vor Augen stellte. Dieses Mienenspiel von Furcht und Sehnsucht, von Scheu und Verlangen auf den Gesichtszügen des Knaben würde das Liebenswürdigste sein, was ein Künstler uns darstellen könnte. Wüßte er nun den gemeinsamen Ausdruck der drei Nymphen abzustufen, entschiedene Begierde, dunkles Verlangen, unschuldige, gleichsam spielende Teilnahme zu sondern und auszudrücken, so würde ein Bild ent-

stehen, welches auf den Beifall der sämtlichen Kunstwelt Anspruch machen dürfte.

Aber noch ist das Gemälde nicht vollendet, noch schließt sich ein herrlicher, unentbehrlicher Teil daran. Herkules als liebender Jüngling drängt sich durchs Dickicht, er hat den Namen seines Freundes wiederholt gerufen. "Hylas! Hylas!" tönt es durch Fels und Wald, und so antwortet auch das Echo: "Hylas! Hylas!" Solche trügerische Antwort vernehmend, steht der Held stille; sein Horchen wird uns deutlich, denn er hat die linke Hand gar schön gegen das linke Ohr gehoben. Wer nun auch hier die Sehnsucht des getäuschten Wiederfindens ausdrücken könnte, der wäre ein Glücklicher, den wir zu begrüßen wünschen.

HERKULES UND ABDERUS

HIER hat der Kräftige das Viergespann des Diomedes mit der Keule bezwungen: eine der Stuten liegt tot, die andere zappelt, und wenn die dritte wieder aufzuspringen scheint, so sinkt die vierte nieder, rauchhaarig und wild sämtlich anzusehen. Die Krippen aber sind mit menschlichen Gliedern und Knochen gefüllt, wie sie Diomed seinen Tieren zur Nahrung vorzuwerfen pflegte. Der barbarische Rossenährer selbst liegt erschlagen bei den Bestien, wilder anzuschauen als diese.

Aber ein schwereres Geschäft als die Tat vollbringt nun der Held; denn das Oberteil eines schönen Knaben schlottert in der Löwenhaut. Wohl! wohl! daß uns die untere Hälfte verdeckt scheint. Denn nur einen Teil seines geliebten Abderos trägt Herkules hinweg, da der andere schon in der Hitze des gräßlichen Kampfes von den Ungeheuern aufgezehrt ist.

Darum blickt der Unbezwingliche so bekümmert vor sich hin; Tränen scheint er zu vergießen, doch er nimmt sich zusammen und sinnt schon auf eine würdige Grabstätte. Nicht etwa ein Hügel, eine Säule nur soll den Geliebten verewigen: eine Stadt soll gebaut werden, jährliche Feste gewidmet, herrlich an allerlei Arten Wettspiel und Kampf, nur ohne Pferderennen — das Andenken dieser verhaßten Tiere sei verbannt!

Die herrliche Komposition, welche zu dieser Beschreibung Anlaß gegeben, tritt sogleich vor die Phantasie, und der Wert solcher zur Einheit verknüpften mannigfaltigen, bedeutenden, deutlichen Aufgabe wird sogleich anerkannt.
Wir lenken daher unsere Betrachtung nur auf die bedenkliche Darstellung der zerfleischten Glieder, welche der Künstler, der uns die Verstümmlung des Abderos so weislich verbarg, reichlich in den Pferdekrippen ausspendet.
Betrachtet man die Forderungen genauer, so konnten freilich die Überreste des barbarischen Futters nicht vermißt werden; man beruhige sich mit dem Ausspruch: alles Notwendige ist schicklich.
In den von uns dargestellten und bearbeiteten Bildern finden wir das Bedeutende niemals vermieden, sondern vielmehr dem Zuschauer mächtig entgegengebracht. So finden wir die Köpfe und Schädel, welche der Straßenräuber am alten Baume als Trophäen aufgehängt; ebensowenig fehlen die Köpfe der Freier Hippodamias, am Palaste des Vaters aufgesteckt, und wie sollen wir uns bei den Strömen Blutes benehmen, die in so manchen Bildern, mit Staub vermischt, hin und wider fließen und stocken? Und so dürfen wir wohl sagen: der höchste Grundsatz der Alten war das Bedeutende, das höchste Resultat aber einer glücklichen Behandlung das Schöne. Und ist es bei uns Neueren nicht derselbe Fall? denn wo wollten wir in Kirchen und Galerien die Augen hinwenden, nötigten uns nicht vollendete Meister, so manches widerwärtige Martyrtum dankbar und behaglich anzuschauen?

Wenn wir uns in dem vorigen für unfähig erklärt haben, die Gestalt des Herkules als eines Herrschenden, Gebietenden, Antreibenden in unserer Einbildungskraft hervorzubringen, und wir ihn dagegen nur als dienend, wirkend, leistend anerkennen wollten, so gestehen wir doch gegenwärtig ohne Beschämung, daß der Genius alter Kunst unsere Fähigkeiten weit überflügelt und dasjenige, was jene für untunlich hielten, schon längst geliefert hat. Denn wir führen uns zur Erinnerung, daß vor dreißig Jahren sich in Rom der Abguß eines nach England ge-

wanderten Kopfes befand, den Herkules vorstellend, von königlichem Ansehen. In der ganzen Form des Hauptes sowie in der Bestimmung einzelner Gesichtszüge war der höchste Friede ausgedruckt, den Verstand und klarer Sinn allein dem Antlitz des Menschen verleihen mag. Alles Heftige, Rohe, Gewaltsame war verschwunden, und jeder Beschauende fühlte sich beruhigt in der friedlichen Gegenwart. Diesem huldigte man unbedingt als seinem Herrn und Gebieter, ihm vertraute man als Gesetzgeber, ihn hätten wir in jedem Falle zum Schiedsrichter gewählt.

HERKULES UND TELEPHUS

UND so finden wir den Helden auch in dem zartesten Verhältnisse, als Vater zum Sohn, und hier bewährt sich abermals die große Beweglichkeit griechischer Bildungskraft. Wir finden den Helden auf dem Gipfel der Menschheit. Leider hat die neuere Kunst, durch religiöse Zufälligkeiten verhindert, die köstlichsten Verhältnisse nachzubilden [versäumt]: den Bezug vom Vater zum Sohn, vom Ernährer zum Säugling, vom Erzieher zum Zögling, da uns doch die alte Kunst die herrlichsten Dokumente dieser Art hinterließ. Glücklicherweise darf jeder Kunstfreund nur die Herkulanischen Altertümer aufschlagen, um sich von der Vortrefflichkeit des Bildes zu überzeugen, welches zu rühmen wir uns berufen fühlen.

Hier steht Herkules, heldenhaft geschmückt; ihm fehlt keines jener bekannten Beizeichen. Die Keule, vom Löwenfell behangen und bepolstert, dient ihm zur bequemen Stütze; Köcher und Pfeile ruhen unter dem sinkenden Arm. Die linke Hand auf den Rücken gelegt, die Füße übereinandergeschlagen, steht er beruhigt, vom Rücken anzusehen, das mit Kranz und Binde zierlich umwundene Haupt nach uns wendend und zugleich den kleinen, am Reh säugenden Knaben betrachtend.

Reh und Knabe führen uns wieder auf Myrons Kuh zurück. Hier ist eine ebenso schöne, ja mehr elegante, sentimentale Gruppe, nicht so genau in sich geschlossen wie jene, denn sie macht den Anteil eines größern Ganzen. Der Knabe, indem er säugt, blickt nach dem Vater

hinauf; er ist schon halbwüchsig, ein Heldenkind, nicht bewußtlos.

Jedermann bewundere, wie die Tafel ausgefüllt sei: vorn in der Mitte steht ein Adler feierlich, ebenso zur Seite liegt eine Löwengestalt, anzudeuten, daß durch dämonische und heroische Gegenwart diese Bergeshöhen zum friedlichen Paradies geworden. Wie sollen wir aber diese Frau ansprechen, welche dem Helden so mächtig-ruhig gegenübersitzt? Es ist die Heroine des Berges; maskenhaft starr blickt sie vor sich hin, nach Dämonenweise unteilnehmend an allem Zufälligen. Der Blumenkranz ihres Hauptes deutet auf die fröhlichen Wiesen der Landschaft, Trauben und Granatäpfel des Fruchtkorbes auf die Gartenfülle der Hügel, so wie ein Faun über ihr uns bezeugt, daß zu gesunder Weide die beste Gelegenheit auf den Höhen sei. Auch er bedeutet nur die Gelegenheit des Ortes, ohne teil an dem zarten und zierlichen Ereignis zu nehmen. Gegenüber jedoch begleitet den väterlichen Helden eine beschwingte Göttin, bekränzt wie er; sie hat ihm den Weg durch die Wildnis gezeigt, sie deutet ihm nun auf den wundersam erhaltenen und glücklich herangewachsenen Sohn. Wir benamsen sie nicht, aber die Kornähren, die sie führt, deuten auf Nahrung und Vorsorge. Wahrscheinlich ist sie es, die den Knaben der säugenden Hinde untergelegt hat.

An diesem Bilde sollte sich jeder Künstler in seinem Leben einmal versucht haben; er sollte sich prüfen, um zu erfahren, wieferne es möglich sei, das, was dieses Bild durch Überlieferung verloren haben mag, wiederherzustellen, ohne daß dem Hauptbegriff der in sich vollendeten Komposition geschadet werde. Sodann wäre die Frage, wie die Charaktere zu erhalten und zu erhöhen sein möchten. Ferner könnte dieses Bild, in allen seinen Teilen vollkommen ausgeführt, die Fertigkeit und Geschicklichkeit des Künstlers auf das unwidersprechlichste bewähren.

HERKULES UND THIODAMAS

DEM Helden, dessen höchstes Verdienst auf tüchtigen Gliedern beruht, geziemt es wohl, einen seiner Arbeit gemäßen Hunger zu befriedigen, und so ist Herkules auch von dieser Seite berühmt und dargestellt. Heißhungrig findet er einst, gegen Abend, auf dem schroffsten Teil der Insel Rhodus, von Lindiern bewohnt, einen Ackersmann, den kümmerlichsten Bodenraum mit Pflugschar aufreißend. Herkules handelt um die Stiere; gutwillig will sie ihm der Mann nicht abtreten. Ohne Umstände ergreift der Held den einen, tötet, zerlegt ihn, weiß Feuer zu verschaffen und fängt an, sich eine gute Mahlzeit vorzubereiten.

Hier steht er, aufmerksam auf das Fleisch, das über den Kohlen bratend schmort. Er scheint mit großem Appetit zu erwarten, daß es bald gar werde, und beinahe mit dem Feuer zu hadern, daß es zu langsam wirke. Die Heiterkeit, welche sich über seine Gesichtszüge verbreitet, wird keineswegs gestört, als der in seinen nützlichsten Tieren höchst beschädigte Ackersmann ihn mit Verwünschungen, mit Steinen überfällt. Der Halbgott steht in seinen großen Formen, der Landmann als ein alter, schroffer, strauchwilder, roher, derber Mann, den Körper bekleidet, nur Kniee, Arme, was Kraft andeutet, entblößt.

Die Lindier verehren immerfort zum Andenken dieses Ereignisses den Herkules an hohen Festtagen mit Verwünschungen und Steinwerfen, und er, in seiner unverwüstlichen guten Laune, tut ihnen immer dagegen manches zugute.

Die Kunst, wenn sie lange mit Gegenständen umgeht, wird Herr über dieselben, so daß sie den würdigsten eine leichte, lustige Seite wohl abgewinnt. Auf diesem Wege entsprang auch gegenwärtiges Bild.

Es ist zur Bearbeitung höchst anlockend. Im schönen Gegensatz steht eine große, heitere Heldennatur gegen eine rohe, andringende, kräftige Gewalt. Die erste ruhig, aber bedeutend in ihren Formen, die zweite durch heftige Bewegung auffallend. Man denke sich die Umgebung dazu: ein zweiter Stier, noch am Pfluge, geringes, auf-

gerissenes Erdreich, Felsen daneben, eine glückliche Beleuchtung vom Feuer her. Wäre dies nicht ein schönes Gegenstück zum Ulyß bei dem Zyklopen, im heitersten Sinne ein glücklicher Gegensatz?

HERKULES BEI ADMET

UND so mag denn dieses heitere Bild unsere diesmalige Arbeit beschließen. Ein treulich mitwirkender Kunstfreund entwarf es vor Jahren, zum Versuch, inwiefern man sich der antiken Behandlungsweise solcher Gegenstände einigermaßen nähern könne. Der Raum ist wohl das Doppelte so breit als hoch und enthält drei verschiedene Gruppen, welche kunstreich zusammen verbunden sind. In der Mitte ruht Herkules, riesenhaft, auf Polster gelehnt, und kommt durch diese Lage mit den übrigen, stehenden Figuren ins Gleichgewicht. Der vor ihn gestellte Speisetisch, das unter ihm umgestürzte Weingefäß deuten schon auf reichlich eingenommenen Genuß, mit welchem sich jeder andere wohl begnügt hätte; dem Helden aber soll sich das Gastmahl immerfort erneuern. Deshalb sind zu seiner Rechten drei Diener beschäftigt. Einer, die Treppe heraufsteigend, bringt auf mächtiger Schüssel den fettesten Braten. Ein anderer ihm nach, die schweren Brotkörbe kaum erschleppend. Sie begegnen einem dritten, der hinab zum Keller gedenkt, eine umgekehrte Kanne am Henkel schwenkt und, mit dem Deckel klappernd, über die Trinklust des mächtigen Gastes ungehalten scheint. Alle drei mögen sich verdrießlich über die Zudringlichkeit des Helden besprechen, dessen Finger der rechten Hand den im Altertum als Ausdruck von Sorglosigkeit so beliebten Akt des Schnalzens auszuüben bewegt sind. Zur Linken aber steht Admet, eine Schale darreichend, in ruhiger Stellung des freundlichsten Wirtes. Und so verbirgt er dem Gast die traurige Szene, die durch einen Vorhang von dem bisher beschriebenen offenen Raume getrennt wird, dem Zuschauer jedoch nicht verborgen bleibt.

Aus diesem dunkelen Winkel, wo eine Anzahl trostloser Frauen ihre abgeschiedene Herrin bedauern, trat ein Knabe

hervor, der, den Vater beim Mantel fassend, ihn hereinzuziehen und ihm Teilnahme an dem unseligen Familiengeschick aufzunötigen gedenkt. Durch Gestalt und Handlung dieses Kindes wird nun das Innere mit dem Äußern verbunden, und das Auge kehrt gern über Gast und Knechte die Treppe hinab in das weite Vorhaus und in den Feldraum vor demselben, wo man noch einen Hausgenossen beschäftigt sieht, ein aufgehängtes Schwein zu zerstücken, um die entschiedene Speiselust des Gastes anzudeuten und auf deren Unendlichkeit scherzhaft hinzuweisen.

Da jedoch weder die wohldurchdachte Komposition noch die Anmut der Einzelnheiten noch weniger das Glück, womit Licht und Schatten, von Farbe begleitet, einander entgegengesetzt sind, sich keineswegs durch Worte aussprechen lassen, so wünschen wir gedachtes Blatt den Kunstfreunden gelegentlich nachgebildet mitzuteilen, um die früheren Absichten durch ein Beispiel auszusprechen und wo möglich zu rechtfertigen.

Mag nun unser Leser zurückschauen auf das Verzeichnis, worin wir sämtliche Philostratische Gemälde vorausgeschickt, so wird er gewiß mit uns die Empfindung teilen, wenn wir bekennen, daß wir höchst ungern uns in der Hälfte von einer so erfreulichen Aufstellung trennen. Viele Jahre lagen die Vorarbeiten unbenutzt; ein glücklicher Augenblick vergönnte, sie wieder vorzunehmen. Nun erinnert uns der enge Raum des Heftes an die Pflicht, noch von einigem andern Rechenschaft zu geben.

Möge das, was wir vorgetragen haben, nicht bloß gelesen, in der Einbildungskraft hervorgerufen werden, sondern in die Tatkraft jüngerer Männer übergehen. Mehr als alle Maximen, die doch jeder am Ende nach Belieben auslegt, können solche Beispiele wirken: denn sie tragen den Sinn mit sich, worauf alles ankommt, und beleben, wo noch zu beleben ist.

ANTIK UND MODERN

[Über Kunst und Alterthum. Zweiten Bandes erstes Heft. 1818.]

DA ich in vorstehendem genötigt war, zugunsten des Altertums, besonders aber der damaligen bildenden Künstler so viel Gutes zu sagen, so wünschte ich doch nicht mißverstanden zu werden, wie es leider gar oft geschieht, indem der Leser sich eher auf den Gegensatz wirft, als daß er zu einer billigen Ausgleichung sich geneigt fände. Ich ergreife daher eine dargebotene Gelegenheit, um beispielweise zu erklären, wie es eigentlich gemeint sei, und auf das ewig fortdauernde Leben des menschlichen Tuns und Handelns, unter dem Symbol der bildenden Kunst, hinzudeuten.

Ein junger Freund, Karl Ernst Schubarth, in seinem Hefte "Zur Beurteilung Goethes", welches ich in jedem Sinne zu schätzen und dankbar anzuerkennen habe, sagt: "Ich bin nicht der Meinung, wie die meisten Verehrer der Alten, unter die Goethe selbst gehört, daß in der Welt für eine hohe, vollendete Bildung der Menschheit nichts ähnlich Günstiges sich hervorgetan habe wie bei den Griechen." Glücklicherweise können wir diese Differenz mit Schubarths eigenen Worten ins Gleiche bringen, indem er spricht: "Von unserem Goethe aber sei es gesagt, daß ich Shakespeare ihm darum vorziehe, weil ich in Shakespeare einen solchen tüchtigen, sich selbst unbewußten Menschen gefunden zu haben glaube, der mit höchster Sicherheit, ohne alles Räsonieren, Reflektieren, Subtilisieren, Klassifizieren und Potenzieren, den wahren und falschen Punkt der Menschheit überall so genau, mit so nie irrendem Griff und so natürlich hervorhebt, daß ich zwar am Schluß bei Goethe immer das nämliche Ziel erkenne, von vornherein aber stets mit dem Entgegengesetzten zuerst zu kämpfen, es zu überwinden und mich sorgfältig in acht zu nehmen habe, daß ich nicht für blanke Wahrheit hinnehme, was doch nur als entschiedener Irrtum abgelehnt werden soll."

Hier trifft unser Freund den Nagel auf den Kopf; denn gerade da, wo er mich gegen Shakespeare im Nachteil findet, stehen wir im Nachteil gegen die Alten. Und was

reden wir von den Alten? Ein jedes Talent, dessen Entwickelung von Zeit und Umständen nicht begünstigt wird, so daß es sich vielmehr erst durch vielfache Hindernisse durcharbeiten, von manchen Irrtümern sich losarbeiten muß, steht unendlich im Nachteil gegen ein gleichzeitiges, welches Gelegenheit findet, sich mit Leichtigkeit auszubilden und, was es vermag, ohne Widerstand auszuüben.

Bejahrten Personen fällt aus der Fülle der Erfahrung oft bei Gelegenheit ein, was eine Behauptung erläutern und bestärken könnte; deshalb sei folgende Anekdote zu erzählen vergönnt. Ein geübter Diplomat, der meine Bekanntschaft wünschte, sagte, nachdem er mich bei dem ersten Zusammentreffen nur überhin angesehen und gesprochen, zu seinen Freunden: "Voilà un homme qui a eu de grands chagrins!" Diese Worte gaben mir zu denken: der gewandte Gesichtsforscher hatte recht gesehen, aber das Phänomen bloß durch den Begriff von Duldung ausgedrückt, was er auch der Gegenwirkung hätte zuschreiben sollen. Ein aufmerksamer, gerader Deutscher hätte vielleicht gesagt: Das ist auch einer, der sichs hat sauer werden lassen!

Wenn sich nun in unseren Gesichtszügen die Spur überstandenen Leidens, durchgeführter Tätigkeit nicht auslöschen läßt, so ist es kein Wunder, wenn alles, was von uns und unserem Bestreben übrigbleibt, dieselbe Spur trägt und dem aufmerksamen Beobachter auf ein Dasein hindeutet, das in einer glücklichsten Entfaltung sowie in der notgedrungensten Beschränkung sich gleichzubleiben und, wo nicht immer die Würde, doch wenigstens die Hartnäckigkeit des menschlichen Wesens durchzuführen trachtete.

Lassen wir also Altes und Neues, Vergangenes und Gegenwärtiges fahren und sagen im allgemeinen: jedes künstlerisch Hervorgebrachte versetzt uns in die Stimmung, in welcher sich der Verfasser befand. War sie heiter und leicht, so werden wir uns frei fühlen; war sie beschränkt, sorglich und bedenklich, so zieht sie uns gleichmäßig in die Enge.

Nun bemerken wir bei einigem Nachdenken, daß hier eigentlich nur von der Behandlung die Rede sei; Stoff und Gehalt kommt nicht in Betracht. Schauen wir sodann diesem gemäß in der Kunstwelt frei umher, so gestehen wir, daß ein jedes Erzeugnis uns Freude macht, was dem Künstler mit Bequemlichkeit und Leichtigkeit gelungen. Welcher Liebhaber besitzt nicht mit Vergnügen eine wohlgeratne Zeichnung oder Radierung unseres Chodowiecki? Hier sehen wir eine solche Unmittelbarkeit an der uns bekannten Natur, daß nichts zu wünschen übrigbleibt. Nur darf er nicht aus seinem Kreise, nicht aus seinem Format herausgehen, wenn nicht alle seiner Individualität gegönnten Vorteile sollen verloren sein.

Wir wagen uns weiter und bekennen, daß *Manieristen* sogar, wenn sie es nur nicht allzuweit treiben, uns viel Vergnügen machen und daß wir ihre eigenhändigen Arbeiten sehr gern besitzen. Künstler, die man mit diesem Namen benennt, sind mit entschiedenem Talente geboren; allein sie fühlen bald, daß nach Verhältnis der Tage sowie der Schule, worein sie gekommen, nicht zu Federlesen Raum bleibt, sondern daß man sich entschließen und fertig werden müsse. Sie bilden sich daher eine Sprache, mit welcher sie ohne weiteres Bedenken die sichtbaren Zustände leicht und kühn behandeln und uns, mit mehr oder minderm Glück, allerlei Weltbilder vorspiegeln, wodurch denn manchmal ganze Nationen mehrere Dezennien hindurch angenehm unterhalten und getäuscht werden, bis zuletzt einer oder der andere wieder zur Natur und höheren Sinnesart zurückkehrt.

Daß es bei den Alten auch zuletzt auf eine solche Art von Manier hinauslief, sehen wir an den Herkulanischen Altertümern; allein die Vorbilder waren zu groß, zu frisch, wohlerhalten und gegenwärtig, als daß ihre Dutzendmaler sich hätten ganz ins Nichtige verlieren können.

Treten wir nun auf einen höhern und angenehmern Standpunkt und betrachten das einzige Talent Raffaels. Dieser, mit dem glücklichsten Naturell geboren, erwuchs in einer Zeit, wo man redlichste Bemühung, Aufmerksamkeit, Fleiß und Treue der Kunst widmete. Vorausgehende

Meister führten den Jüngling bis an die Schwelle, und er brauchte nur den Fuß aufzuheben, um in den Tempel zu treten. Durch Peter Perugin zur sorgfältigsten Ausführung angehalten, entwickelt sich sein Genie an Leonard da Vinci und Michel Angelo. Beide gelangten während eines langen Lebens, ungeachtet der höchsten Steigerung ihrer Talente, kaum zu dem eigentlichen Behagen des Kunstwirkens. Jener hatte sich, genau besehen, wirklich müde gedacht und sich allzusehr am Technischen abgearbeitet; dieser, anstatt uns zu dem, was wir ihm schon verdanken, noch Überschwengliches im Plastischen zu hinterlassen, quält sich, die schönsten Jahre durch, in Steinbrüchen nach Marmorblöcken und -bänken, so daß zuletzt von allen beabsichtigten Heroen des Alten und Neuen Testamentes der einzige Moses fertig wird, als ein Musterbild dessen, was hätte geschehen können und sollen. Raffael hingegen wirkt seine ganze Lebenszeit hindurch mit immer gleicher und größerer Leichtigkeit. Gemüts- und Tatkraft stehen bei ihm in so entschiedenem Gleichgewicht, daß man wohl behaupten darf, kein neuerer Künstler habe so rein und vollkommen gedacht als er und sich so klar ausgesprochen. Hier haben wir also wieder ein Talent, das uns aus der ersten Quelle das frischeste Wasser entgegensendet. Er gräzisiert nirgends, fühlt, denkt, handelt aber durchaus wie ein Grieche. Wir sehen hier das schönste Talent zu ebenso glücklicher Stunde entwickelt, als es, unter ähnlichen Bedingungen und Umständen, zu Perikles' Zeit geschah.

Und so muß man immer wiederholen: das geborne Talent wird zur Produktion gefordert, es fordert dagegen aber auch eine natur- und kunstgemäße Entwickelung für sich; es kann sich seiner Vorzüge nicht begeben und kann sie ohne äußere Zeitbegünstigung nicht gemäß vollenden.

Man betrachte die Schule der Carracci. Hier lag Talent, Ernst, Fleiß und Konsequenz zum Grunde, hier war ein Element, in welchem sich schöne Talente natur- und kunstgemäß entwickeln konnten. Wir sehen ein ganzes Dutzend vorzüglicher Künstler von dort ausgehen, jeden in gleichem, allgemeinen Sinn sein besonderes Talent

üben und bilden, so daß kaum nach der Zeit ähnliche wieder erscheinen konnten.

Sehen wir ferner die ungeheuren Schritte, welche der talentreiche Rubens in die Kunstwelt hineintut! Auch er ist kein Erdgeborner; man schaue die große Erbschaft, in die er eintritt, von den Urvätern des vierzehnten und funfzehnten Jahrhunderts durch alle die trefflichen des sechzehnten hindurch, gegen dessen Ende er geboren wird.

Betrachtet man neben und nach ihm die Fülle niederländischer Meister des siebzehnten, deren große Fähigkeiten sich bald zu Hause, bald südlich, bald nördlich ausbilden, so wird man nicht leugnen können, daß die unglaubliche Sagazität, womit ihr Auge die Natur durchdrungen, und die Leichtigkeit, womit sie ihr eignes gesetzliches Behagen ausgedrückt, uns durchaus zu entzücken geeignet sei. Ja, insofern wir dergleichen besitzen, beschränken wir uns gern ganze Zeiten hindurch auf Betrachtung und Liebe solcher Erzeugnisse und verargen es Kunstfreunden keineswegs, die sich ganz allein im Besitz und Verehrung dieses Faches begnügen.

Und so könnten wir noch hundert Beispiele bringen, das, was wir aussprechen, zu bewahrheiten. Die Klarheit der Ansicht, die Heiterkeit der Aufnahme, die Leichtigkeit der Mitteilung, das ist es, was uns entzückt, und wenn wir nun behaupten, dieses alles finden wir in den echt griechischen Werken, und zwar geleistet am edelsten Stoff, am würdigsten Gehalt, mit sicherer und vollendeter Ausführung, so wird man uns verstehen, wenn wir immer von dort ausgehen und immer dort hinweisen. Jeder sei auf seine Art ein Grieche, aber er seis!

Ebenso ist es mit dem schriftstellerischen Verdienste. Das Faßliche wird uns immer zuerst ergreifen und vollkommen befriedigen; ja wenn wir die Werke eines und desselben Dichters vornehmen, so finden wir manche, die auf eine gewisse peinliche Arbeit hindeuten, andere dagegen, weil das Talent dem Gehalt und der Form vollkommen gewachsen war, wie freie Naturerzeugnisse hervortreten. Und so ist unser wiederholtes, aufrichtiges

Bekenntnis: daß keiner Zeit versagt sei, das schönste Talent hervorzubringen, daß aber nicht einer jeden gegeben ist, es vollkommen würdig zu entwickeln.

Und so führen wir noch zum Schlusse einen neueren Künstler vor, um zu zeigen, daß wir nicht eben gar zu hoch hinaus wollen, sondern auch mit bedingten Werken und Zuständen zufrieden sind. Sebastian Bourdon, ein dem siebzehnten Jahrhundert angehöriger Künstler, dessen Name wohl jedem Kunstliebhaber mehrmals um die Ohren gesummt, dessen Talent jedoch in seiner echten Individualität nicht immer verdiente Anerkennung genossen hat, liefert uns vier eigenhändig radierte Blätter, in welchen er den Verlauf der *Flucht nach Ägypten* vollständig vorführt.

Man muß zuvörderst den Gegenstand wohl gelten lassen, daß ein bedeutendes Kind, aus uraltem Fürstenstamme, dem beschieden ist, künftig auf die Welt ungeheuren Einfluß zu haben, wodurch das Alte zerstört und ganz Erneutes dagegen herangeführt wird, daß ein solcher Knabe in den Armen der liebevollsten Mutter, unter Obhut des bedächtigsten Greises geflüchtet und mit göttlicher Hülfe gerettet werde. Die verschiedenen Momente dieser bedeutenden Handlung sind hundertmal vorgestellt, und manche hiernach entsprungene Kunstwerke reißen uns oft zur Bewunderung hin.

Von den vier gemeldeten Blättern haben wir jedoch folgendes zu sagen, damit ein Liebhaber, der sie nicht selbst vor Augen schaut, einigermaßen unsern Beifall beurteilen möge. In diesen Bildern erscheint Joseph als die Hauptperson; vielleicht waren sie für eine Kapelle dieses Heiligen bestimmt.

I.

Das Lokal mag für den Stall zu Bethlehem, unmittelbar nach dem Scheiden der drei frommen Magier, gehalten werden, denn in der Tiefe sieht man noch die beiden bewußten Tiere. Auf einem erhöhteren Hausraum ruht Joseph, anständig in Falten gehüllt, auf das Gepäck ge-

bettet, wider den hohen Sattel gelehnt, worauf das heilige Kind, soeben erwachend, sich rührt. Die Mutter, daneben, ist in frommem Gebete begriffen. Mit diesem ruhigen Tagesanbruch kontrastiert ein höchst bewegter, gegen Joseph heranschwebender Engel, der mit beiden Händen nach einer Gegend hindeutet, die, mit Tempeln und Obelisken geschmückt, ein Traumbild Ägyptens hervorruft. Zimmermanns-Handwerkzeug liegt vernachlässigt am Boden.

II.

Zwischen Ruinen hat sich die Familie nach einer starken Tagreise niedergelassen. Joseph, an das beladene lastbare, aus einem Steintroge sich nährende Tier gelehnt, scheint einer augenblicklichen Ruhe stehend zu genießen; aber ein Engel fährt hinter ihm her, ergreift seinen Mantel und deutet nach dem Meere hin. Joseph, in die Höhe schauend und zugleich nach des Tieres Futter hindeutend, möchte noch kurze Frist für das müde Geschöpf erbitten. Die heilige Mutter, die sich mit dem Kind beschäftigte, schaut verwundert nach dem seltsamen Zwiegespräch herum, denn der Himmelsbote mag ihr unsichtbar sein.

III.

Drückt eine eilende Wanderschaft vollkommen aus. Sie lassen eine große Bergstadt zur Rechten hinter sich. Knapp am Zaum führt Joseph das Tier einen Pfad hinab, welchen sich die Einbildungskraft um desto steiler denkt, weil wir davon gar nichts, vielmehr gleich unten hinter dem Vordergrunde das Meer sehen. Die Mutter, auf dem Sattel, weiß von keiner Gefahr; ihre Blicke sind völlig in das schlafende Kind versenkt. Sehr geistvoll ist die Eile der Wandernden dadurch angedeutet, daß sie schon das Bild größtenteils durchzogen haben und im Begriff sind, auf der linken Seite zu verschwinden.

IV.

Ganz im Gegensatz des vorigen ruhen Joseph und Maria in der Mitte des Bildes auf dem Gemäuer eines Röhr-

brunnens. Joseph, dahinter stehend und herübergelehnt, deutet auf ein im Vordergrund umgestürztes Götzenbild und scheint der heiligen Mutter dieses bedeutende Zeichen zu erklären. Sie, das Kind an der Brust, schaut ernst und horchend, ohne daß man wüßte, wonach sie blickt. Das entbürdete Tier schmaust hinterwärts an reichgrünenden Zweigen. In der Ferne sehen wir die Obelisken wieder, auf die im Traume gedeutet war. Palmen in der Nähe überzeugen uns, daß wir in Ägypten schon angelangt sind.

Alles dieses hat der bildende Künstler in so engen Räumen mit leichten, aber glücklichen Zügen dargestellt. Durchdringendes, vollständiges Denken, geistreiches Leben, Auffassen des Unentbehrlichsten, Beseitigung alles Überflüssigen, glücklich-flüchtige Behandlung im Ausführen, dies ist es, was wir an unsern Blättern rühmen, und mehr bedarf es nicht: denn wir finden hier so gut als irgendwo die Höhe der Kunst erreicht. Der Parnaß ist ein Montserrat, der viele Ansiedelungen in mancherlei Etagen erlaubt; ein jeder gehe hin, versuche sich, und er wird eine Stätte finden, es sei auf Gipfeln oder in Winkeln.

FÜRST BLÜCHERS DENKBILD

Auszug eines Schreibens [von Gottfried Schadow an Goethe], Berlin, den 29. August 1818.

[Über Kunst und Alterthum. Zweiten Bandes erstes Heft. 1818.]

"NUNMEHR kann ich mit Vergnügen und Zufriedenheit vermelden, wie der Guß des größten Stückes von der Kolossal-Statue des Fürsten Blücher trefflich geraten ist. Außer dem Kopf ist es die ganze Höhe vom Halse an bis herunter mit der Plinthe. Den 21. dieses Monats, abends gegen 6 Uhr, wurde dem Ofen Feuer gegeben und des andern Morgens um 4 Uhr abgestochen. Einhundertundvier Zentner waren eingesetzt worden. Der größere Teil hievon diente, dem eigentlich in die Form Einfließenden durch den Druck Dichtheit zu geben. Das Metall floß ruhig ein und setzte sich wagerecht in den Windpfeifen oder Luftröhren. Hieraus war die Andeutung eines gelungenen Gusses abzunehmen. Gestern haben wir den Guß bis unter die Plinthe von Form freigemacht und uns überzeugt, daß von oben bis unten alles dicht und rein ausgefallen. Sonst geschieht bei dergleichen großen Güssen, daß wohl Stellen, gleich dem Bimstein, poros vorkommen oder, wenn auch dicht, mit fremden Teilchen von Formmasse gemischt sind, welches alles hier nicht der Fall ist.

Der Guß geschah in der Königlichen Kanonengießerei beim Zeughause, und man ist, außer dem guten Glücke, das Gelingen der Bedächtigkeit und Einsicht des französischen Formers und Gießers sowie der Erfahrung und willigen Teilnahme der königlichen Beamten schuldig, ohne welches Einverständnis man nicht sicher gearbeitet und einen so wichtigen Zweck schwerlich erreicht hätte. Denn das Kupfer hat die sonderbare Eigenschaft, daß man den Augenblick der höchsten Flüssigkeit benutzen muß, welchen, wenn er vorbei ist, man durch das stärkste Feuer nicht wieder zurückbringt, man müßte denn von vorn kalt wieder anfangen. Diesen Augenblick zu erkennen, haben unsere Kanonengießer die größte Fertigkeit.

Ich habe schon gemeldet, daß eine solche Form aus horizontalen Schichten besteht, und wie gut das Metall muß geflossen sein, geht daraus hervor, daß in die dichten Fugen derselben das Metall dünn wie ein Blatt eingedrungen ist.

Nun haben wir den Kern herauszuschaffen, welches eine schwierige Arbeit ist, da uns nur drei Öffnungen zu Gebot stehen, nämlich unten durch die beiden Fußsohlen, inwendig der Plinthe, und oben am Hals. Um den Mantel schwebend zu erhalten, sind künstliche Vorrichtungen angebracht: metallne Stäbe nämlich, welche gegenwärtig noch aus dem Gewande hervorstehen und künftig zugleich mit der Oberfläche verarbeitet werden.

Was jemanden, der in Rußland gießen sah, neu war, ist die hier angewendete geringe Zahl von Guß- und Luftröhren. Dort sah man vier Statuen in der Grube dermaßen damit umgeben, daß sie einem Ballen von Wurzeln glichen. Man ist in Frankreich davon abgekommen, indem die Luft durch so viele Verästungen gleichsam abgefangen wird und das Metall hie und da außen bleibt.

Sehr wichtig ist auch die Methode, wodurch man das Wachs, welches sonst die Dicke des Metalles bestimmte, entbehren kann. Jetzo, wenn über das fertige Modell die Form gemacht und diese wieder abgenommen ist, wird die ganze Oberfläche beschabt, und zwar um so viel, als die Metalldicke künftighin betragen soll. In diesem Zustande gab unsere Statue einen sonderbaren Anblick: die Figur schien sehr lang und dünn und daher außer aller Proportion."

Von diesem und anderem wird Herr Direktor Schadow dem Publikum hoffentlich nähere Nachricht geben, wenn das Werk selbst vor aller Augen steht. Man hofft, daß dieses Standbild an Ort und Stelle auf den 18. Juni 1819 wird zu schauen sein. Die zwei Relieftafeln werden in diesjähriger Ausstellung erscheinen. Die erste stellt vor den Helden, sich vom Sturze mit dem Pferd aufraffend und zu gleicher Zeit den Feind bedrohend, der Genius des Vaterlands schützt ihn mit der Ägide; die zweite zeigt

den Helden zu Pferde, widerwärtige dämonische Gestalten in den Abgrund jagend. Auch hier mangelt es nicht am Beistand der guten Geister.

Folgende Inschriften sind genehmigt:

Dem Fürsten
BLÜCHER
von Wahlstatt
die Seinen.

In Harren und Krieg,
In Sturz und Sieg
Bewußt und groß:
So riß er uns
Von Feinden los.

AUSGRABUNGEN

[Über Kunst und Alterthum. Zweiten Bandes erstes Heft. 1818.]

Da der Mensch nicht immer schaffen und hervorbringen kann, obschon solches freilich für ihn das Wünschenswerteste bleibt, so unterhält und erfreut ihn doch, wenn er das Verlorene aufsucht, das Zerstörte wiederherstellt, das Zerstreute sammelt, ordnet und belebt. Deswegen haben wir alle miteinander so große Lust am Ausgraben verschütteter Denkmale der Vorzeit und nehmen an solchen Bemühungen den lebhaftesten Anteil. Das Neueste dieser Art, wovon uns Kenntnis zugekommen, teilen wir mit und hoffen das Geschäft der Unternehmer und die Liebhaberei des Publikums gleichzeitig zu befördern.

Velleja. Der Ursprung dieser Stadt ist nicht eigentlich auszumitteln. Zuerst war es eine kleine Republik, die etwa dreißig umliegenden Städten und Dörfern gebot. Sie wurde zu den Liguriern gerechnet. Nachdem sie unter die Herrschaft der Römer gekommen, ward sie von Duumvirn regiert, für eine Munizipalstadt erklärt und hatte ihre Patrone in Rom. Sie lag einige Meilen gegen Süden von Piacenza, vier Meilen seitwärts von der alten Aemilischen Heerstraße, am Flusse Chero, am Fuße des Moria und Ravinasso, welche zu den Apenninen gerechnet werden. Der Einsturz eines Teils dieser hohen Berge war der Untergang der Stadt, vermutlich im vierten Jahrhundert, wie aus Denkmalen und Münzen, dort ausgegraben, zu schließen ist.

Der Infant Philipp, Herzog von Parma, veranlaßt durch eine früher dort gefundene alte Denktafel, ließ im Jahr 1760 die Ausgrabung beginnen, welcher sich große Schwierigkeiten entgegensetzten: denn es fand sich kein lockerer Boden, sondern Felsmassen, deren Größe und Schwere sich vermehrte, je näher man den Bergen kam, lagen über die Stadt gewälzt. 1764 stellte man daher die Arbeit ein, die jedoch von Zeit zu Zeit wieder vorgenommen wurde. Der Gewinn war nicht gering, und es ent-

stand daher ein Museum zu Parma. Es hatten sich Statuen gefunden von Marmor und Erz verschiedener Größe, Inschriften, Mobilien, Gefäße von gebrannter Erde, Säulenfüße, Kapitäle von gewöhnlicher und seltsamer Gestalt, Marmortische und Sessel daneben, mit Löwenköpfen und anderem Schnitzwerk verziert; den Fußböden fehlte es nicht an Mosaik, den Wänden nicht an Malerei. Alle diese Dinge, versammelt in dem Museum von Parma, wurden zuerst antiquarisch behandelt von dem Domherrn Costa, sodann vom Pater Paciaudi, später von Graf Rezzonico und andern. Gegenwärtig beschäftigt sich der Gelehrte Lama damit, welcher durch Herrn Casapini, den Direktor aller Ausgrabungen, günstig unterstützt wird; da wir denn endlich auf eine allgemeinere Mitteilung dieser wenig bekannten Schätze hoffen können.

Zugleich unternimmt Herr Johann Antolini, Professor der Baukunst zu Mailand, ein Werk, uns vorläufig mit dem Lokal der alten Stadt und ihren architektonischen Merkwürdigkeiten bekannt zu machen. Sie war an der Anhöhe gelegen, stufenweise übereinander gebaut, wahrscheinlich in die Schlucht zwischen beide Berge hinein, welches denn zu ihrem völligen Untergang gereichte. Der Bergsturz aber muß sehr schnell erfolgt sein, wie der zu Plurs und Goldau, indem man viele Gebeine beim Ausgraben angetroffen.

Herr Antolini verspricht eine geographische Karte, worauf die Orte verzeichnet sind, die gegenwärtig in jener Gegend liegen, so auch die Wege, die nach Velleja führen, sowohl von Parma als von Placenz her, mit Bemerkungen zum Nutzen der Reisenden. Sodann liefert er Velleja mit seinen nächsten Umgebungen, wo zugleich die Punkte angedeutet sind, an welchen Ausgrabungen versucht werden. Weiter legt er uns vor den eigentlichen Plan von Velleja, wo man die Quartiere der Stadt und die Austeilung der Gebäude näher kennen lernt. Der Grundriß des Platzes wird sodann im besondern gegeben, mit der lateinischen Inschrift, die durch seine ganze Breite durchgegangen. Nicht weniger werden die Monumente des Platzes und seiner Nachbarschaft dargestellt; mehrere Säulenfüße und

Häupter werden im Grund- und Aufriß gezeichnet, Marmorpflaster und Mosaiken, mancherlei Fragmente.
Soviel soll die erste Lieferung enthalten, welche anfangs 1819 erscheinen wird. Der Subskriptionspreis auf dieselbe ist ein französischer Louisdor; man kann sich eine anständige, obgleich nicht überprächtige Ausgabe versprechen. Es wäre zu wünschen, daß deutsche Buch- und Kunsthandlungen sich mit dem Verfasser, der in Nr. 250 Straße Monforte wohnhaft ist, möchten in Verhältnis setzen, damit auch Liebhaber diesseits der Gebirge baldigst daran Genuß und Belehrung finden, neuere Reisende aber aufgeregt werden, das Museum zu Parma aufmerksamer zu betrachten, auch den kleinen Umweg, welcher durch die neue Karte sehr erleichtert wird, nicht zu scheuen und uns von diesem zwar längst entdeckten, aber doch bisher vernachlässigten Phänomen lebhafte und eindringliche Beschreibungen zu geben.

Wiesbaden. Der königlich preußische Hofrat Herr Dorow hat unter Vergünstigung des großherzoglich nassauischen Ministeriums die in Wiesbadens Umgegend liegenden Grabhügel aufgegraben und mit besonderer Aufmerksamkeit und guter Methode dergleichen mehr als hundert untersucht. Indem er nun jedes geöffnete Grab für sich behandelte, mit seinen Vorkommenheiten beschrieb, sich aller Meinungen enthielt und nur um reine Darstellung und sichere Aufbewahrung besorgt war, so verdiente er die große und reiche Ausbeute, die ihm geworden ist.
Derselbe fand Gefäße aller Art von Bronze und Glas, Waffen von Stein, Eisen und Bronze, Schlüssel von Bronze, Männer- und Weiberschmuck, Grabschriften, an achtzigerlei Ringe von Bronze, gefärbtes Glas, Bernstein, Lampen, Amulette. In einem der Hügel und dessen gemauertem Gewölbe fand man nebst vieler Asche ein herrlich Exemplar der Venusmuschel und andere Dinge. Das Merkwürdigste war eine Opferstätte der Deutschen, wovon er uns die höchst empfehlungswerte Beschreibung mitteilte.
Die Abbildungen der aufgefundenen Gegenstände hat Herr Hundeshagen übernommen; sie werden im Steindruck

nächstens erscheinen, begleitet von einem erklärenden Werke, dessen Subskriptionsanzeige wir dem Liebhaber deutscher Altertümer wohl nicht dringender empfehlen dürfen.

Weimar. Bei Groß-Romstedt, ohngefähr zwei Stunden von der Stadt, macht die Lage eines großen Grabhügels den Beobachter aufmerksam. Die erst von Süden nach Norden fließende, dann aber sich ostwärts umbiegende Ilm neigt sich zur Zusammenkunft mit der Saale, die ihren unveränderten Lauf von Süden nach Norden fortsetzt. Diese Richtung der Flüsse deutet auf eine Erhöhung zwischen beiden.

Und nun hat auf der höchsten, die ganze Gegend überschauenden Höhe ein altes, halbgebildetes Volk den Ruheplatz für seine Toten gewählt. Die ersten Leichen legte man in einen großen Ovalkreis nebeneinander, durch rohe Holzstämme geschieden, die folgenden aber mit wenig zwischengeschichteten Steinen und Erde lagenweise darüber.

Waffen fanden sich keine; vielleicht, wenn dieses Volk welche hatte, waren die Lebenden klug genug, sie zu ihrem Gebrauche zurückzubehalten. Auch an Schmuck fand sich wenig, und was die Ausbeute gewesen, davon werden die "Curiositäten" zunächst Rechenschaft geben.

Wenn aber für Kunst im Altertum nicht allzuviel gefunden worden, so ist dagegen dem in vergangene Zeiten gern zurückschauenden Naturforscher ein großer Gewinn entsprungen, indem die vorgefundenen Skelette, deren man ein vollständiges in dem Jenaischen Museum niedergelegt, die wichtigsten Betrachtungen veranlassen.

Wahrscheinlich gehörte dieses Volk zu den nomadischen, die bei den großen Völkerzügen von der Ostsee her sich, freiwillig oder genötigt, bewegten. Eine Zeitlang muß ihr Wohnplatz in dieser Gegend geblieben sein, wie die ruhige, sukzessive Bestattung der Körper andeutet. An den Schädeln fand man keine Verwundung; das Beisammenliegen von Männern, Weibern und Kindern möchte wohl eine ruhige Nomadenhorde andeuten. Das Merkwürdigste

jedoch vor allem andern ist die herrliche Gestalt dieser Knochenreste; die Körper sind weder bedeutend groß noch stark, die Schädel jedoch (wir sagen es mit Einstimmung unseres Freundes Blumenbach) von der größten Schönheit. Die Organe, nach Gallischen Bestimmungen ausgesprochen, bezeichnen ein Volk, mit den glücklichsten Sinnen für die Außenwelt begabt, nicht weniger mit allen Eigenschaften, worauf sich Dauer und Glück der Familien und Stämme gründet. Das Organ des Enthusiasmus fehlt ganz auf der Höhe des Scheitels, dagegen vermißt man sehr gern die garstigen egoistischen Auswüchse, die sich hinter den Ohren eines ausgearteten Menschengeschlechts zu verbergen pflegen.

Durchaus haben die Schädel eine Familienähnlichkeit; ebenso sind sie einander an Gesundheit gleich. Obere und untere Kinnlade, Zahnstellung und Erhaltung der Zähne sind als Muster beim Vortrag physiologischer Anatomie zu empfehlen; wie denn kein hohler Zahn gefunden worden, die fehlenden aber offenbar beim Ausgraben und Transport ausgefallen. Man verzeihe, wenn diese vorläufige Notiz am unrechten Orte scheinen sollte; wir kommen darauf zurück, wo von Gestaltung organischer Naturen die Rede sein darf.

RELIEF VON PHIGALIA

[Unvollendetes Sendschreiben an die Malerin Luise Seidler vom 11. Februar 1818.]

"DAS Lebendige, die Großheit des Stils, Anordnung, Behandlung des Reliefs, alles ist herrlich. Hingegen kann man bei so viel Schönem die außerordentliche Gedrungenheit der Figuren, die oft kaum sechs Kopflängen haben, überhaupt die vernachlässigten Proportionen der einzelnen Teile, wo oft Fuß oder Hand die Länge des ganzen Beins oder Arms haben usw., kaum begreifen. Und was soll man sagen, daß man an den Koloß beinahe in allen Vorstellungen erinnert wird!" [So Luise Seidler an Goethe, 2. Februar 1818, bei Übersendung einer von ihr gefertigten Zeichnung eines Teiles des phigalischen Frieses. Darauf Goethe:] Was werden Sie aber, teuere Freundin, zu dem entschiedenen Verehrer der griechischen Kunst sagen, wenn er bekennt: daß er das alles zugibt, es aber keineswegs entschuldigt oder auf sich beruhen läßt, sondern behauptet, daß alle diese Mängel mit Bewußtsein, vorsätzlich, geflissentlich, aus Grundsatz verübt worden? Zuerst also ist die Plastik Dienerin der Architektur; ein Fries an einem Tempel dorischer Ordnung fordert Gestalten, die sich zur Proportion seines ganzen Profiles nähern: schon in diesem Sinn mußte das Gedrängte, Derbe hier vorzuziehen sein. Aber warum gar innerhalb dieser Verhältnisse, und wenn wir sie zugegeben haben, noch Disproportionen? inwiefern sollte denn dies zu entschuldigen sein? Nicht zu entschuldigen, sondern zu rühmen! Denn wenn der Künstler mit Vorsatz abweicht, so steht er höher als wir, und wir müssen ihn nicht zur Rede ziehn, sondern ihn verehren. Bei solchen Darstellungen kommt es darauf an, die Kraft der Gestalten gegeneinander vortreten zu lassen; wie wollte hier die weibliche Brust der Amazonenkönigin gegen eine Herkulische Mannsbrust und einen kräftigen Pferdehals in ihrer Mitte sich halten, wenn die Brüste nicht auseinandergezogen und der Rumpf dadurch viereckt und breit wäre? Das linke, fliehende Bein kommt

gar nicht in Betracht, es dient nur als Nebenwesen zu Eurhythmie des Ganzen. Was die Endglieder, Füße und Hände, betrifft, so ist nur die Frage, ob sie im Bilde ihren rechten Platz einnehmen, und dann ist es einerlei, ob der Arm, der sie bringt, das Bein, das ihnen die rechte Stelle anweist, zu lang oder zu kurz ist. Von diesem großen Begriff sind wir ganz zurückgekommen; denn kein einzelner Meister darf sich anmaßen, mit Vorsatz zu fehlen, aber wohl eine ganze Schule.

Und doch können wir jenen Fall auch anführen.

Leonard da Vinci, der für sich selbst eine ganze Kunstwelt war, mit dem wir uns viel und lange nicht genug beschäftigten, erfrecht sich eben der Kühnheit wie die Künstler von Phigalia. Wir haben das Abendmahl mit Leidenschaft durchgedacht und durchdenkend verehrt — nun sei uns aber ein Scherz darüber erlaubt. Dreizehn Personen sitzen an einem sehr langen, schmalen Tische; es gibt eine Erschütterung unter ihnen. Wenige blieben sitzen, andere sind halb, andere ganz aufgestanden. Sie entzücken uns durch ihr sittlich-leidenschaftliches Betragen, aber mögen sich die guten Leute wohl in acht nehmen, ja nicht etwa den Versuch machen, sich wieder niederzusetzen: zwei kommen wenigstens einander auf den Schoß, wenn auch Christus und Johannes noch so nahe zusammenrücken.

Aber eben daran erkennt man den Meister, daß er zu höhern Zwecken mit Vorsatz einen Fehler begeht. Wahrscheinlichkeit ist die Bedingung der Kunst; aber innerhalb des Reiches der Wahrscheinlichkeit muß das Höchste geliefert werden, was sonst nicht zur Erscheinung kömmt. Das Richtige ist nicht sechs Pfennige wert, wenn es weiter nichts zu bringen hat.

Die Frage ist also nicht, ob in diesem Sinne irgendein bedeutend Glied in dieser Zusammensetzung zu groß oder zu klein sei. Nach allen drei Kopien des Abendmahls, die wir vor uns haben, können die Körper des Judas und Thaddäus nicht zusammen an einem Tische sitzen, und doch, besonders wenn wir das Original vor uns hätten, würden wir darüber nicht querelieren; der

unendliche Geschmack (daß wir dieses unbestimmte Wort hier in entschiedenem Sinne brauchen), den Leonard besaß, wüßte hier dem Zuschauer schon durchzuhelfen.

Und beruht denn nicht die ganze theatralische Kunst gerade auf solchen Maximen? Nur ist sie vorübergehend, poetisch-rhetorisch bestechend, verleitend, und man kann sie nicht so vor Gericht ziehen, als wenn sie gemalt, in Marmor gehauen oder in Erz gegossen wäre.

Analogie oder auch nur Gleichnis haben wir in der Musik: das, was dort gleichschwebende Temperatur ist, wozu die Töne, die sich nicht genau untereinander verhalten wollen, so lange gebogen und gezogen werden, daß kaum einer seine vollkommene Natur behält, aber sich alle doch zu des Tonkünstlers Willen schicken. Dieser bedient sich ihrer, als wenn alles ganz richtig wäre; der hat gewonnen Spiel: das Ohr will nicht richten, sondern genießen und Genuß mitteilen. Das Auge hat einen anmaßlichen Verstand hinter sich, der wunder meint, wie hoch er stehe, wenn er beweist, ein Sichtbares sei zu lang oder zu kurz.

Wenden wir uns nun zu der Frage, warum wir den Kolossen von Monte Cavallo immer wiederholt sehen, so antwort ich: weil er dort schon zweimal steht. Das Vortrefflichste gilt nun einmal; wohl dem, der es wiederholen kann: diesen Sinn nährten die Alten im höchsten Grad. Die Stellung des Kolossen, die mannigfaltige, zarte Abänderung zuläßt, ist die einzige, die einem tätigen Helden ziemt; darüber hinaus kann man nicht, und zu seinem Zweck variierend es immer wiederbringen ist der höchste Verstand, die höchste Originalität. Aber nicht allein diese Wiederholung findet sich auf den mir gegönnten Basreliefs, sondern Herkules und die Amazonenkönigin stehen in derselbigen Bewegung gegeneinander wie Neptun und Pallas im Fronton des Parthenons. Und so muß es immer bleiben, weil man nicht weiter kann. Lassen wir die Pallas in der Mitte des Giebelfeldes von Ägina gelten, auch Niobe und ihre jüngste Tochter irgendwo, so sind das immer nur Vorahndungen der Kunst; die Mitte darf nicht streng bezeichnet sein, und bei einer voll-

kommenen, guten Komposition, sie sei plastisch, malerisch oder architektonisch, muß die Mitte leer sein oder unbedeutend, damit man sich mit den Seiten beschäftige, ohne zu denken, daß ihre Wirksamkeit irgendwoher entspringe.

Da wir aber, was man nicht tun sollte, damit angefangen, Einwürfe zu beseitigen, so wollen wir nunmehr zu den Vorzügen des vor mir stehenden Basreliefs ohne irgendeine andere Rücksicht uns wenden [bricht ab].

KÖLNER DOMRISS VON MOLLER

[Nachwort zu einer von J. H. Meyer verfaßten Anzeige.]

[Über Kunst und Alterthum. Zweiten Bandes zweites Heft. 1820.]

UM nun aber das große, durch die Einbildungskraft kaum zu erreichende Gebäude auch für solche Personen anschaulich und deutlich zu machen, welche weniger Fertigkeit besitzen, über Werke der Architektur sich aus bloßen Linienumrissen zu verständigen, hat der Herausgeber gesorgt, daß neben den Abdrücken des gedachten Risses auch Gegendrücke zu haben seien, wodurch der Kunstfreund in den Stand gesetzt wird, die Vorderseite des Domgebäudes vor seinen Augen aufzurichten.

Ein solches ist bei uns in Weimar geschehen, indem Herr Oberbaudirektor Coudray sich die Mühe gegeben, ein dergleichen Doppelexemplar auf Leinwand zu fügen und dasselbe so kräftig als fleißig mit Aquarellfarben auszumalen. Zu diesem ersten Versuche gehörte manche theoretische und praktische Kenntnis; besondere Einsicht und Aufmerksamkeit war erforderlich, um die Schatten richtig zu werfen, wobei der Grundriß gute Dienste leistete und das Werk in seinen Teilen vor- und rücktretend so belebt wurde, daß man einen perspektivischen Riß vor sich zu sehen glaubt. Auch im einzelnen ward nichts versäumt: die fehlenden Statuen sind im alten Sinne eingezeichnet und manches andere, zum Ganzen Förderliche beobachtet worden.

Die Mühe einer solchen Ausführung aber ist so groß, daß sie kaum jemand zum zweitenmal unternehmen würde, wenn Technik und Handwerk nicht eingreifen und durch die ihnen eigenen Hülfsmittel in einer gewissen Folge die Behandlung erleichtern. Daher möchte wünschenswert sein, zu allgemeiner Verbreitung eines solchen Anschauens, daß Herr Moller selbst dergleichen Exemplare auszuarbeiten sich entschlösse. Buchbinder, Tapezier, Architekt und Dekorateur, zusammen verstanden, mehrere Exemplare auf einmal in einem großen Raum anlegend, schattierend, kolorierend, müßten sich hiebei in die Hand

arbeiten und, wohlbedacht und eingeübt, das Unternehmen leichter vollbringen. Wobei keine Frage ist, daß sich Liebhaber und Abnehmer finden würden; ja vielleicht wäre eine Subskription zu versuchen, welche schwerlich mißlingen dürfte. Man verzeihe uns, wenn wir allzu dringend erscheinen! Das Vergnügen aber, ein solches einziges Gebäude und dessen vollständige Intention mit Augen zu schauen, gönnen wir unsern Landsleuten so gern, und wir sehen hierin zugleich eine Vorbereitung zu ernster und nützlicher Aufnahme des Boisseréeschen Domwerks, wovon wir nun bald das erste Heft zu erwarten haben.

Soeben vernehmen wir, daß Herr Geh. Oberbaurat Schinkel in Berlin ein gleiches kolossales Bild verfertigte, welches das Glück hat, in Ihro Majestät Palais aufgestellt zu sein.

NACHTRÄGLICHES ZU PHILOSTRATS GEMÄLDEN

[Über Kunst und Alterthum. Zweiten Bandes drittes Heft. 1820.]

UNSERE Darstellung Philostratischer Gemälde, obschon von Kunstfreunden teilnehmend aufgenommen, waren wir fortzusetzen bis jetzt gehindert. Damit jedoch jener Faden nicht abreiße, bringen wir einiges in demselben Sinne, zu ebendem Zwecke hiermit an den Tag. Möge es da oder dort in das Leben der Kunst eingreifen!

Natürliche, naive und doch weit ausdeutende Behandlung griechischer Mythologie findet sich in den alten Kunstwerken.

Theseus als Knabe, der auf des Herkules Löwenhaut kühn losgeht, indes die andern Kinder schüchtern fliehn, ist ein schöner und erfreulicher Gedanke.

Orpheus, auf einem bezweigten Baumstamm sitzend, hat durch seine Melodien manche Tiere herbeigezogen, deren herandringende Menge ihn zu ängstigen scheint. Die Hand ist ihm von den Saiten herabgefallen, er stützt sich auf sie. Gebückt und gleichsam zurückweichend, drückt er sich gegen die linke Seite des geschnittenen Steines. Das Angesicht ist scheu, die Haare wild. Seine zusammengezogene Stellung ziert den Raum aufs vollkommenste und gibt Gelegenheit, daß Leier und Tiere das übrige Leere geschmack- und bedeutungsvoll ausfüllen. Die Tiere sind klein gehalten, und höchst geistreich ist der Gedanke, daß ein Schmetterling, gleichfalls angezogen, wie nach einem Lichte so nach den Augen des Sängers hinflattert.

Von neuerer Kunst, aber doch auch zu beachten und zu schätzen, ist eine geschnittene Muschel: der junge Herkules von der Tugend als einer Matrone die Keule empfangend. Dieser Gedanke scheint uns glücklich: denn wohl überlegt, so ist ein Herkules, der schon mit der Keule an den

Scheideweg kommt, von selbst entschieden, etwas Tüchtiges vorzunehmen; denken wir ihn aber, daß er frank und frei als mutiger Wanderer den Thyrsus, die Blumenkränze und Weinkrüge der lockenden Wollust verschmähe und sich die Keule von der ernsten, derben Tugend erbitte, so möchte dies wohl mehr folgerecht sein. Auf unserm Kamee komponieren nur die zwei Figuren miteinander; wie allenfalls die dritte hinzuzufügen, davon kann die Rede sein, wenn wir auf diesen Gegenstand zurückkehren, der alle Betrachtung verdient, indem er, eigentlich rhetorischen Ursprungs, gleichfalls der Poesie und bildenden Kunst gewissermaßen zusagt.

Peneus, der Flußgott, über den Verlust seiner Tochter Daphne betrübt, wird von seinen untergeordneten Quellen und Bächen getröstet. Wenn man fragt, wie denn eigentlich ein Flußgott trauere, so wird jedermann antworten: indem er seicht fließt; getröstet wird er dagegen, wenn ihm frische Wasser zugeführt werden. Das erste, als nicht bildnerisch, vermied Julius Roman. Peneus liegt traurig ausgestreckt über seiner noch reichlich fließenden Urne; aber das zweite Motiv des Tröstens, des Ermutigens, Frischbelebens ist dadurch so köstlich als deutlich ausgedrückt, daß vier untergeordnete Flußgötter zunächst hinter ihm ihre Urnen reichlich ausgießen, so daß ihre Wasser ihm selbst über die Füße schwellen und er also aufgefordert ist, stolzer und mutiger als sonst sich strömend zu ergießen. Der eminente Geist des Julius Roman zeigt sich auch hier in seiner Glorie.

Die fromme, liebevolle Freude einer Mutter an ihrem jungen Knaben ist schon tausendmal, mehr oder weniger ehrwürdig und heilig, vorgestellt und kann in Ewigkeit variiert werden.

Die heitere, muntere Lust einer jungfräulichen Wärterin an einem Kinde, dessen erste menschliche Bewegungen sie leitet und fördert, gibt zu den mannigfaltigsten, anmutigsten Darstellungen Anlaß.

Der Jüngling, der Mann, der Greis sei von diesem hohen Lebensgenuß nicht ausgeschlossen. Merkur, der einen Knaben eilig wegträgt und zurückgewendet ihn freundlichst betrachtet, Herkules und Telephus, den wir schon gerühmt, Chiron und Achill, Phönix und Achill, Pan und Olympus, Niobes Knabe und der ihn vor den Pfeilen des Apolls schützende Pädagog, und was sonst noch Väterliches und Lehrhaftes dieser Art gefunden werden kann, geben köstliche, kunstgerechte und zugleich den sittlichen Sinn rein ansprechende Bilder.

Das Höchste dieser Art vielleicht ist Simeon, entzückt über das ihm dargebrachte Jesuskind. Ein schön motiviertes Bild davon ist uns vorgekommen. Der Priester überläßt sich seinem prophetischen Entzücken; das Kind, gleichsam davon erregt, wendet sich von ihm ab, und indem es naiv die Hand ausstreckt, scheint es die Gemeinde zu segnen. Die knieende Mutter biegt sich vor und breitet die Arme aus, den Wunderknaben wieder zu empfangen. Die reiche Umgebung erlaubt, von den ernst betrachtenden Priestern und Leviten bis zur gleichgültigsten Gegenwart Geschenke tragender Kinder eine vollkommene Stufenreihe darzustellen. Glücklicherweise hat Raffael diesen Gegenstand nicht behandelt, und so bleibt dem Künstler die Gelegenheit, ohne Vorbild nach dem Höchsten zu streben.

In dem "Peintre-Graveur" von Bartsch und dessen funfzehnten Bande, Seite 446, finden wir unter den Arbeiten der Diana Ghisi Nummer 32 nach Julius Roman folgendermaßen ausgelegt:
"Aspasia bei Tische mit Sokrates und einem andern Philosophen Rede wechselnd. Die Männer scheinen erstaunt über die Gewalt ihrer Argumente."
Den eben bezeichneten Gegenstand legen wir aber ganz anders aus. Nach unserer Überzeugung ist es die Magd des Hohenpriesters, die dem Petrus jenen bedenklichen Vorwurf macht, er sei auch ein Anhänger des soeben gefangen genommenen Aufrührers.

Uns hat gedachtes Blatt von jeher, noch mehr aber durch obige Auslegung des trefflichen Kunstkenners angezogen. Denn sowohl unsere Deutung als jene laufen ganz auf eins hinaus. Eine von ihrer Meinung durchdrungene Frauensperson überzeugt zwei Männer, den einen zu freundlicher Beistimmung, den andern bis zum Erschrecken. Wir wünschen jedem Kunstfreund den Anblick dieses Bildes. Von dessen Komposition hier noch so viel: an einem runden Tisch sitzt, zur Linken des Beschauers, eine derbe, junge Frauensperson, hart an sie angeschlossen ein freundlich-überzeugter Greis; sie hat Arme und Hände über den Tisch hingereckt nach einem an der Gegenseite sitzenden, groß gehaltenen Mann. Neben diesem brennt auf einem kleinen, viereckigen Sockel ein Feuerchen, und man glaubt den vorhergegangenen Augenblick noch zu sehen, wo er seine beiden Hände darüber gehalten und gewärmt habe; nun aber, da er das Wort des Mädchens vernommen, fährt er mit denselben in die Luft, und indem er die Finger ausspreizt, deutet er nicht sowohl auf Zustimmung als auf Entsetzen über das Gesagte.

Der evangelische Vorfall, wie er uns überliefert ist, kann nicht besser ins Engere gezogen, nicht bedeutender dargestellt werden. Dergleichen seltene Blätter sollte der Steindruck allgemein verbreiten, um den höheren Sinn der echten Symbolik anschaulich zu machen. Dies wäre nun einmal ein Musterbild, wie man das tiefste Leben, die gründlichste Bedeutung eines Ergebnisses vorstellen kann, ohne daß daran etwas gelegen ist, ob der heilige Petrus oder Sokrates gemeint sei.

Bei dieser Gelegenheit bemerken wir, daß man hie und da sich mit unserm Gebrauch des Wortes 'symbolisch' nicht vereinigen kann. Wir sagen daher: dieses auf einem kleinen, steinernen Untersatz brennende unbedeutende Flämmchen stellt den frisch flackernden Holzstoß (Lucae 22, 55) gar lakonisch vor, an welchem sich in dem Hofe des Hohenpriesters Kriegsknechte, Wache, Polizei und Hausdienerschaft wärmten, auch herbeigelaufene Neu-

gierige, unter welchen Petrus mit eingedrungen. Jedermann wird gestehen, daß hier nicht an Allegorie zu denken sei. Es ist nach unserem Ausdruck ein Symbol. Das natürliche Feuer wird vorgestellt, nur ins Enge gezogen zu künstlerischem Zweck, und solche Vorstellungen nennen wir mit Recht symbolisch. Mehrere Künstler des sechzehnten Jahrhunderts waren groß hierin. Die zwölf Monate Paul Brils in sechs Blättern geben hievon ein deutliches Beispiel. Es ist die Sache, ohne die Sache zu sein, und doch die Sache; ein im geistigen Spiegel zusammengezogenes Bild, und doch mit dem Gegenstand identisch. Wie weit steht nicht dagegen Allegorie zurück; sie ist vielleicht geistreich-witzig, aber doch meist rhetorisch und konventionell und immer besser, je mehr sie sich demjenigen nähert, was wir Symbol nennen. Man erlaube uns diesen Sprachgebrauch, und jeder bilde sich den seinigen, nur mache er sich verständlich, da ohnehin das, worauf es ankommt, mit Worten gar nicht auszusprechen ist.

[UNBENUTZT GEBLIEBENE MATERIALIEN ZU DEM AUFSATZ ÜBER PHILOSTRAT]

CEPHALUS UND PROKRIS

Nach Julius Roman.

CEPHALUS, der leidenschaftliche Jäger, nachdem er das Unglück, welches er unwissend in der Morgendämmerung angerichtet, gewahr worden, erfüllte mit Jammergeschrei Felsen und Wald. Hier, auf diesem nicht genug zu schätzenden Blatte, nachdem er sich ausgetobt, sitzt er, brütend über sein Geschick, den Leichnam seiner Gattin entseelt im Schoße haltend.

Indessen hat sein Wehklagen alles, was in den waldigen Bergeshöhen lebt und webt, aus der morgendlichen Ruhe aufgeregt. Ein alter Faun hat sich herangedrängt und repräsentiert die Leidklagenden mit schmerzlichen Gesichtszügen und leidenschaftlichen Gebärden. Zwei

Frauen, schon mäßiger teilnehmend, deren eine die Hand der Verblichenen faßt, als ob sie sich ihres wirklichen Abscheidens versichern wollte, gesellen sich hinzu und drücken ihre Gefühle schon zarter aus. Von oben herab, auf Zweigen sich wiegend, schaut eine Dryas, gleichfalls mitbetrübt; unten hat sich der unausweichliche Hund hingelagert und scheint sich nach frischer Beute lechzend umzuschauen. Amor, mit der linken Hand der Hauptgruppe verbunden, zeigt mit der rechten den verhängnisvollen Pfeil vor.

Wem zeigt er ihn entgegen? Einer Karawane von Faunen, Waldweibern und Kindern, die, durch jenes Jammergeschrei erschreckt, herangefordert, die Tat gewahr werden, sich darüber entsetzen und in die Schmerzen der Hauptperson heftig einstimmen. Daß ihnen aber noch mehrere folgen und den Schauplatz beengen werden, dies bezeugt das letzte Mädchen des Zugs, welches von der Mutter mit heraufgerissen wird, indem es sich nach den wahrscheinlich Folgenden umsieht. Auf den Felsen über ihren Häuptern sitzt eine Quellnymphe traurig über der ausgießenden Urne. Weiter oben kommt eine Oreas eilig, sich verwundert umschauend, hervor; sie hat das Geschrei gehört, aber sich nicht Zeit genommen, ihre Haarflechten zu endigen; sie kommt, das Langhaar in der Hand hebend, neugierig und teilnehmend. Ein Rehböcklein steigt gegenüber ganz gelassen in die Höhe und zupft, als wenn nichts vorginge, sein Frühstück von den Zweigen. Damit wir aber ja nicht zweifeln, daß das alles mit Tagesanbruch sich zutrage, eilt Helios auf seinem Wagen aus dem Meere hervor. Sein Hinschauen, seine Gebärde bezeugen, daß er das Unheil vernommen, es nun erblicke und mitempfinde.

Uns aber darf es bei aufmerksamer Betrachtung nicht irren, daß die Sonne gerade im Hintergrunde aufgeht und das ganze oben beschriebene Personal wie vom Mittag her beleuchtet ist. Ohne diese Fiktion wäre das Bild nicht, was es ist, und wir müssen eine hohe Kunst verehren, die sich, gegen alle Wirklichkeit, ihrer angestammten Rechte zu bedienen weiß.

Noch eine Bemerkung haben wir über den Vordergrund zu machen. Hier findet sich die Spur benutzender Menschenhände. Die Hauptgruppe ist vor dem tiefsten Walddickicht gelagert; der Vordergrund ist als ein einjähriger Schlag behandelt: Bäume sind, nicht weit von der Wurzel, abgesägt, die lebendige Rinde hat schon wieder ihren Zweig getrieben. Diesen forstmäßigen Schlag legte der Künstler weislich an, damit wir bequem und vollständig sähen, was die Bäume, wenn sie aufrecht stünden, uns verdecken müßten. Ebenso weislich ist im Mittelgrund ein Baum abgesägt, damit er uns Fluß und hintere Landschaft nicht verberge, wo Gebäude, Türme, Aquädukte und eine Mühle, als Dienerin der allernährenden Ceres tätig, uns andeuten, daß menschliche Wohnungen zwar fern seien, daß wir uns aber nicht durchaus in einer Wüste befinden.

AESOP

So wie die Tiere zum Orpheus kamen, um der Musik zu genießen, so zieht sie ein anderes Gefühl zu Aesop: das Gefühl der Dankbarkeit, daß er sie mit Vernunft begabt. Löwe, Fuchs und Pferd nahen sich

Die Tiere nahen sich zu der Türe des Weisen, ihn mit Binden und Kränzen zu verehren.
Aber er selbst scheint irgendeine Fabel zu dichten, seine Augen sind auf die Erde gerichtet, und sein Mund lächelt.
Der Maler hat sehr weislich die Tiere, welche die Fabel schildert, vorgestellt, und gleich als ob es Menschen wären, führen sie einen Chor heran, von dem Theater Aesops entnommen.
Der Fuchs aber ist Chorführer, den auch Aesop in seinen Fabeln oft als Diener braucht, wie Lustspieldichter den Davus.

ORPHEUS

Zu den großen Vorzügen der griechischen Kunst gehörte, daß Bildner und Dichter einen Charakter, den sie einmal angefaßt, nicht wieder losließen, sondern durch alle denkbare Fälle durchführten. Orpheus war ihnen

das Gefäß, in welches sie alle Wirkungen der Dichtkunst niederlegten: rohe Menschen sollte er der Sittlichkeit näher führen, Flüsse, Wälder und Tiere bezaubern und endlich gar dem Hades eine Verstorbene wieder abzwingen.

Orpheus ist in der Mitte von lebendigen und leblosen Geschöpfen vorgestellt, die sich um ihn versammeln. Löw und Keuler stehen zunächst und horchen, Hirsch und Hase sind durch die fürchterliche Gegenwart ihres Erbfeindes nicht erschreckt; auch andere, denen er sonst feindselig nachzujagen pflegt, ruhen in der Gegenwart des Ruhenden. Von Geflügel sind nicht die Singvögel des Waldes allein, sondern auch der krächzende Häher, die geschwätzige Krähe und Jupiters Adler gegenwärtig. Dieser, mit ausgespannten Flügeln schwebend, schauet unverwandt auf Orpheus, und des nahen Hasens nicht gewahrend, hält er den Schnabel geschlossen: eine Wirkung der besänftigenden Musik. Auch Wölfe und Schafe stehen vermischt und erstaunt. Aber noch ein größeres Wagestück besteht der Maler: denn Bäume reißt er aus ihren Wurzeln, führt sie dem Orpheus zu und stellt sie im Kreise umher. Diese Fichte, Zypresse, Erle, Pappel und andere dergleichen Bäume mit händegleich verschlungenen Ästen umgeben den Orpheus; ein Theater gleichsam bilden sie um ihn her, so daß die Vögel als Zuhörer auf den Zweigen sitzen mögen, daß Orpheus in frischem Schatten singe.

Er aber sitzt, die keimende Bartwolle um die Wange, die glänzende Goldmütze auf dem Haupte; sein Auge aber ist geistreich, zartblickend, von dem Gotte voll, den er besingt. Auch seine Augenbraunen scheinen den Sinn seiner Gesänge auszudrücken, nach dem Inhalt beweglich. Der linke Fuß, der auf der Erde steht, trägt die Zither, die auf dem Schenkel ruht, der rechte hingegen deutet den Takt an, indem er den Boden mit der Sohle schlägt. Die rechte Hand hält das Plektrum fest und ragt über die Saiten hin, indessen der Ellenbogen anliegt und die Handwurzel inwärts gebeugt ist; die linke dagegen berührt die Saiten mit geraden Fingern.

DIE ANDRIER

SEHET den Quellgott auf einem wohlgeschichteten Bette von Trauben, aus denen durch seinen Druck eine Quelle zu entspringen scheint! Sie gewährt den Andriern Wein, und sie sind im Genuß dieser Gabe vorgestellt. Der Gott hat ein rotes, aufgeschwollnes Gesicht, wie es einem Trinker ziemt, und Thyrsen wachsen um ihn her wie sonst die Rohre an wasserreichen Orten. An beiden Ufern seht ihr die Andrier singend und tanzend; Mädchen und Knaben sind mit Efeu gekrönt, einige trinken, andre wälzen sich schon an der Erde.

Sehet ihr weiter hinaus über diese verbreiteten Feste, so seht ihr den Bach schon ins Meer fließen, wo an der Mündung die Tritonen mit schönen Muscheln ihn auffassen, zum Teil trinkend und zum Teil blasend versprühen. Einige, schon trunken, tanzen und springen, so gut es ihnen gelingen will. Indessen ist Dionysus mit vollen Segeln angekommen, um an seinem Feste teilzunehmen. Schon hat das Schiff im Hafen Anker geworfen, und vermischt folgen ihm Satyrn, Silenen, das Lachen und Komus, zwei der besten Trinker unter den Dämonen.

BETRACHTUNGEN ÜBER EIN DEM DICHTER GOETHE IN SEINER VATERSTADT ZU ERRICHTENDES DENKMAL

ES begegnet gar oft, daß ein wichtiges Geschäft, wenngleich vor seinem Angriff wohl überlegt, doch im Verfolg einen andern Gang nimmt, der bedenklich werden könnte. Es ist daher wohlgetan, von Zeit zu Zeit rückwärts zu schauen, um, indem wir sehen, woher wir gekommen, sicherer zu beurteilen, wohin wir gehen. Es sei erlaubt, in gegenwärtigem Falle eine solche Vorsicht zu brauchen und, insoweit die Entfernung vom Orte es zuläßt, ein vielleicht nicht durchgängig begründetes, doch wohlgemeintes Wort auszusprechen.

Der erste, aus freundschaftlichen Gesinnungen vorzüglicher Landsleute, als deren Organ wir Herrn S. Boisserée auftreten sehen, vor einigen Jahren entsprungene, von dem Dichter dankbarlichst anzuerkennende, höchst ehrenhafte Vorschlag ging auf eine mäßige abgeschlossene Zelle, errichtet in einer heitern, freien Gartenanlage. Aus diesem wenigen geht schon hervor, daß etwas beabsichtigt war, welches ohne außerordentlichen Aufwand in irgendeiner Parkanlage möchte auszuführen sein. Der hiezu gewählte Ort war die Mühlau, ein zwischen zwei Wassern gelegenes Weidig.

Seit jener Zeit des ersten Gedankens und Entwurfes hat sich in der unmittelbarsten Nachbarschaft gar viel geändert, denn der Schneidewall ist niedergerissen; man hat ein schönes Ufer mit einer Reihe prächtiger Häuser gegenüber gebaut, und von dem Sanktgallenquartiere her bildet sich auch bereits eine herrliche Straße, die gerade nach der Insel führt, so daß man, entlang derselben gegen den Main zugehend, das Denkmal immer vor Augen hätte.

Hiernach läßt sich nun recht gut begreifen, wie die umsichtigen Frankfurter Freunde jenes erste bescheidene Denkmal für zu kleinlich halten und größeren architektonischen Unternehmungen sich zuwenden mußten. Eine mächtigere Substruktion erschien als notwendig, auf dieser

ein bedeutender Sockel und, um das Ansehn des Gebäudes zu vervollkommnen, ein Säulengang um die Zelle. Sodann allem diesen gemäß eine Statue statt der Büste.

Nun sei es vergönnt, einiges Bedenken bei einem so wichtigen Geschäfte zu äußern. Das Lokal selbst, wenn es sich auch gegenwärtig einer bedeutenden Nachbarschaft erfreut und nicht für so abgelegen als sonst gehalten werden kann, bleibt doch immer ein schmaler Inselstreif zwischen zwei Wassern. Nun soll nach dem mitgeteilten Entwurf die hohe und breite Substruktion bis in den Fluß reichen, wo sie ohne entstellende Eisbrecher kaum bestehen könnte.

Fügen wir noch eine Bemerkung hinzu. Schon vor mehreren Jahren hat man weislich an diesem Orte eine heilsame Schwimm- und Badeanstalt angelegt. Ob diese bei so nahe herangerückten Wohngebäuden ferner bestehen könne, läßt sich ohne Lokalkenntnis nicht beurteilen; daß sie aber dem vorgeschlagenen Gebäude weichen müßte, leidet wohl keinen Zweifel: denn sie würde einem schätzbaren Teile des Publikums gerade in der schönsten Jahrszeit einige Scheu vor unsern Lusträumen einflößen.

Ein Säulengang in nördlichen Gegenden ist kaum anzuraten. Die Säulen, aus Sandstein zusammengesetzt, würden an der Wetterseite gar bald leiden und mit unerfreulichen Reparaturen bedrohen. Wie wenig dergleichen aufrecht zu erhalten sind, deutet der zum Muster genommene Tempel der Vesta selbst, dessen Säulenweiten im Verlauf der Zeit zugemauert worden, ein Schicksal, das dem beabsichtigten Gebäude früh oder spät bevorstehen könnte. Denke man sich nun den Schnee, der sich in diesem Umgang um die Zelle legen würde, den Schnee, der die projektierten Stufen des Sockels füllen müßte, und erinnere sich, daß alle noch so gut gefugte, der Witterung offen liegende Quadersteine durch den Frost unwiderstehlich auseinandergetrieben werden, so wird man noch größere Besorgnis empfinden.

Die Zelle selbst, von oben erleuchtet, ringsum verschlossen,

dürfte zu keiner Jahrszeit einen erfreulichen Aufenthalt gewähren; dem jedesmal verlangenden Beschauer augenblicklich geöffnet, kann sie nur eine Kellerluft entgegenschicken und wäre im Sommer vielleicht nur wenige Monate durch ein erfreulicher Aufenthalt, im Winter ganz unzugänglich.

Wem der Weltlauf, die Ereignisse alter und neuer Zeit gegenwärtig sind, der darf bei einem solchen Werk auch wohl an spätere, seltene, unerfreuliche Fälle denken. Ein so einzeln stehendes Gebäude möchte in Friedenszeiten vielleicht unangetastet bleiben, aber bei Kriegsunruhen dürfte die bronzene Türe als angreifliche Ware vor Freund- und Feindeshänden kaum sicher sein.

Wenden wir uns nun zu einem unsere Meinung vorzüglich begünstigenden Argumente! Damals als diese Unternehmung zuerst zur Sprache kam, war die Bibliothek noch nicht gegründet, jetzt ist sie es; warum sollte man nicht wenigstens vorschlagsweise seine Gedanken dorthin richten?

Man hat dem Dichter eine Statue votiert; einem Deutschen ist diese Ehre noch nicht widerfahren. Bei Nachbarnationen kommt es eher vor: Pigalle reiste nach Ferney, um seine Vorarbeiten zu einer nachher ausgeführten Marmorstatue Voltaires zu unternehmen; dergleichen mehrere Beispiele sich auch wohl anführen ließen. Bei dem neuen Bibliotheksgebäude nun wird Grund und Mauer, Dach und Fach vorausgesetzt, Säle aller Art; dorthin bringe man die Statue, dorthin, wo alle Literatur, also auch die schöne, zu Hause ist, wo die Wissenschaften zu Hause sind, denen der Dichter die Mannigfaltigkeit seiner Produktionen schuldig geworden.

Denkt man sich nun jenes am herrlichsten Ort gelegene, gewiß durch die Baumeister trefflich angelegte, mit gelehrten Schätzen ausgestattete und bereicherte Lokale, so wird ihm eine Bildsäule zum Schmuck gereichen und sie sich wechselseitig von dem Orte geehrt sehen. Kommt nun noch hinzu, daß diese Räume, schon in Kustodie und Aufsicht gegeben, von allen Fremden ohnehin besucht werden, daß sie regelmäßig eröffnet sind, daß dort Zu-

sammenkünfte der Belesensten, Wissenschaft Liebenden, Gebildeten sich von selbst ergeben, so wird man den Gegensatz gar lebhaft empfinden gegen jenen Fall, wo einzelne Personen, allenfalls kleine gesellige Partien sich ein beschränktes, unbewohntes, außer einigen, obgleich schätzenswerten Bildwerken nichts darbietendes Lokale nach einer wenigstens bei gewissen Jahrs- und Tagszeiten mühseligen Wallfahrt aufschließen lassen.

Ersparte man nun jenen großen, eigentlich inkalkulablen architektonischen Aufwand, so wäre man sicher, mit einer allenfalls billig zu erwartenden Beitragssumme auszureichen, und man könnte mehr an das Plastische wenden.

Noch eine Hauptbetrachtung aber tritt uns hier entgegen: daß man nämlich auf diesem Wege Anlaß gewinnt, ja aufgefordert wird, in derselben Lokalität verdienten Männern der Vaterstadt gleichfalls Ehre zu erweisen, welches auf gar verschiedne Art geschehen kann.

Nehmen wir also an, daß man sich mit der Behörde, welcher das Bibliotheksgeschäft obliegt, vereinigen könnte, so geht unser Votum dahin: irgendeinen Saal plastisch auszuschmücken und eine sitzende Statue von Rauch, dem allgemein anerkannten, talent- und kunstvollen Bildhauer, der schon eine glückliche Büste des Dichters verfertigte, dort aufzustellen.

Was die Basreliefs betrifft, so wären aus den Werken des Dichters ohne Unterschied solche Momente auszuziehen, die dem Bildhauer am günstigsten sind.

Betrachten wir nun auch die Sache von der sittlichen Seite, bedenkend, daß durch die Ausführung unseres Vorschlags das Mißgefühl sogleich getilgt würde, das wohl aufkeimen könnte, wenn eine solche Auszeichnung ausschließlich und einzig bleiben sollte; ja man darf sich nicht ganz leugnen: das projektierte Monument scheine das Maß zu überschreiten der Ehre, die man einem Einzelnen erweisen darf.

Auch müßten wir uns sehr irren, wenn nicht in einem Teile des Publikums schon einiges Mißfallen zu bemerken wäre. Fromme Seelen sehen etwas Heidnisches, dem

Götzendienst Ähnliches in dieser Anstalt, welches ihnen kaum zu verargen ist; durch unsern Vorschlag aber wird alles geschlichtet und versöhnt, ja Nemesis würde den ein so übergroßes Glück Erlebenden nicht zu demütigen haben und er sich zugleich höchst geehrt und freundlich beruhigt fühlen.

salvo meliori.

Weimar, den 21. Mai 1821.

WEIMARISCHE PINAKOTHEK

ERSTES HEFT

[Über Kunst und Alterthum. Dritten Bandes zweites Heft. 1821.]

IHRO Königliche Hoheit der Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach haben dem Unternehmer des von Höchstdenenselben gegründeten und begünstigten lithographischen Instituts zu Weimar, Heinrich Müller, die Erlaubnis erteilt, die in Ihro Bibliotheken, Sammlungen und Museen befindlichen Merkwürdigkeiten an Kupferstichen, Zeichnungen, Altertümern und andern bisher noch nicht gekannten Seltenheiten nach und nach heftweise herauszugeben.

Schon durch eine vorjährige Anzeige hat man die Aufmerksamkeit des Publikums und dessen Teilnahme zu erregen gesucht; man kündigte den ersten Heft an, welcher gegenwärtig erscheint, vier Blätter enthaltend.

Die Weimarischen Kunst-Freunde geben der Zusage gemäß über diese Bilder die nötige Auskunft.

I.

DER LUFTWANDELNDE SOKRATES

Nach Aristophanes. Von Carstens.

ASMUS Jakob Carstens, geboren 1754 zu St. Jürgen, einem Dorfe nahe bei Schleswig, erregte bald nach seiner Ankunft in Rom, in dem Jahre 1792, die Aufmerksamkeit aller Kunstfreunde; es fanden sich unter den jungen studierenden Künstlern Verehrer und Nachfolger, hingegen ebenfalls unter solchen, die schon länger in Rom gelebt, nicht wenig Anfechter seines Verdienstes und seiner Meinungen.

Er besaß bei vorzüglichem Talent großen Ernst und unermüdet rege Lust zum Studium; man dürfte wohl aussprechen: Carstens war der Denkendste, Strebendste von allen, welche zu seiner Zeit in Rom der Kunst oblagen. Ein offenes Wesen, treuherzige Anspruchlosigkeit machten ihn liebenswürdig; das Äußere war ausnehmend schlicht, ja fast zu nachlässig.

Auch er schätzte die Werke der ältern Florentiner, die vor dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts gelebt haben, erfreute sich, nach seinem Ausdruck, *an ihrer Ehrlichkeit*, nahm dieselben aber niemals zum Muster. Anfangs zog ihn Michel Angelos Kraft und Großheit vor allen andern kräftig an, doch bemerkt man, daß nach einem allmählichen Übergang endlich Raffael ausschließlich sein Vorbild geworden.

Der Ernst seiner Natur, seines Bestrebens verlangte pathetische, ernste Gegenstände; aber er suchte sehr oft nach gefälligen, nach neuen oder doch selten bearbeiteten und hat wohl manchmal Undarstellbares unternommen, auch sich oft an Gegenständen versucht, deren Behandlung eine muntere Laune erfordert hätte, und daher von seiten des Leichten und Scherzhaften zu wünschen übriggelassen. (Winckelmann und sein Jahrhundert, von Goethe und W. K. F. [den Weimarischen Kunst-Freunden], 325.)

In dem letzteren Sinne ist das vorgelegte Bild merkwürdig: eine Parodie im hohen Stil kann man es nennen, eine Verhöhnung ohne Karikatur; es drückt seine Kunst und Geistesart in diesem Fache vollkommen aus.

Aristophanes' "Wolken" gaben Gelegenheit zu dem Bilde. Dieser Schalk, der einen über das Gemeine sich erhebenden Naturphilosophen unter der Maske des Sokrates zum besten haben und der Menge als lächerlich vorspiegeln wollte, ließ ihn durch ein Theaterflugwerk im Korbe erscheinen, als luftwandelnd und die Sonne umsinnend.

Die Stellungen seiner Schüler werden einem eintretenden Landmann, der seinen Sohn dem Sokrates in die Schule geben will, gar seltsam ausgelegt, und wir erfahren durch eine indirekte Beschreibung, wie es in diesem Hörsaal ausgesehen. In welchem Sinne Carstens den Text gefaßt, wird der Kunstfreund bei Vergleichung mit Vergnügen wahrnehmen, indem er sich unmittelbar an die Stelle des Strepsiades versetzt sieht.

Die Originalzeichnung hat gerade dieselbe Größe wie die vorliegende Abbildung in Steindruck und ist mit Rotstein fleißig ausgeführt. Die Köpfe sind geistreich, im Ausdruck abwechselnd und von geeignetem Charakter; die Gewän-

der von gutem Faltenschlag, auch fehlt es denselben nicht an breiten, ruhigen Massen. Wenn bei genauer, jedes Einzelne prüfender Durchsicht des Werks einige Verstöße gegen die Richtigkeit in der Zeichnung bemerkt werden, so kann solches einem gezeichneten Blatt, welches, obwohl reinlich ausgeführt, doch immer nur als Entwurf zu betrachten ist, keineswegs zum wesentlichen Vorwurf gereichen; hätte der Meister seine Erfindung im Großen auszuführen Gelegenheit gefunden, so würde er ohne Zweifel alsdann auf jede Figur jenes ernste Studium verwendet und getrachtet haben, auch von dieser Seite billigen Forderungen zu genügen.

II.

STUDIUM VON LEONARD DA VINCI

WIE groß die Schwierigkeit sei, wenn der bildende Künstler vom Natürlich-Wahren zum Historisch-Charakteristischen überzugehen gedenkt, ist keinem Kunstfreunde verborgen. In der Wirklichkeit erscheinen uns nur Individuen, die, sie mögen sich irgendeinem geforderten ideellen Charakter noch so sehr annähern, doch immer das Porträtartige nicht verleugnen und mit einer mehr oder weniger ideellen Komposition sich nicht leicht verbinden.

Leonard da Vinci, der bei einer großen Ausführung, welche er seinen Bildern zu geben gedachte, sich durchaus am Wahren und also auch am Wirklichen festhalten mußte, fühlte sich in der Notwendigkeit, überall auf Charakterzüge zu merken, um sie unter seine einmal festgestellten historischen Personalitäten zu verteilen. Wie sehr ihm solches geglückt, das beweist sein Abendmahl, dessen Reste uns noch im höchsten Grade ehrwürdig erscheinen. (Kunst und Altertum, I, 3, 113.)

Überlieferung sagt uns, daß, so sehr ihm auch dies bei den getreuen Aposteln gelungen, er doch weder das böse Prinzip, den Judas, noch den heiligen Meister jemals zu vollenden sich getraute.

Kenner behaupten jedoch, Leonard habe den Kopf des

Heilandes in Castellazzo selbst gemalt und innerhalb einer fremden Arbeit dasjenige gewagt, was er bei seinem eignen Hauptbilde nicht unternehmen wollen. Von der uns vorliegenden Durchzeichnung dürfen wir sagen, daß sie dem Begriff entspricht, den man sich von einem edlen Manne bildet, dem ein schmerzliches Seelenleiden die Brust beschwert, wovon er sich durch ein vertrauliches Wort zu erleichtern suchte, wodurch er aber die Sache nur schlimmer gemacht.

Wie sich aber der außerordentliche Künstler zur eignen Schöpfung selbst des Höchsten und Unerreichbaren vorzubereiten gesucht, davon gibt uns der hier beigelegte Kopf wenigstens Andeutung. Auf der Ambrosianischen Bibliothek nämlich wird eine von Leonard unwidersprechlich verfertigte Zeichnung aufbewahrt, auf blaulichem Papier, mit wenig Weiß und farbiger Kreide. Von dieser hat der Ritter Bossi das genaueste Faksimile verfertigt, welches gleichfalls vor unsern Augen liegt: ein edles Jünglingsangesicht, nach der Natur gezeichnet, offenbar in Rücksicht des Christuskopfes zum Abendmahl; reine, regelmäßige Züge, das schlichte Haar, das Haupt nach der linken Seite gesenkt, die Augen niedergeschlagen, der Mund halb geöffnet und die ganze Bildung durch einen leisen Zug des Kummers in die herrlichste Harmonie gebracht. Hier ist freilich nur der Mensch, der ein Seelenleiden nicht verbirgt; wie aber, ohne diese Züge auszulöschen, Erhabenheit, Unabhängigkeit, Kraft, Macht der Gottheit zugleich auszudrücken wäre, ist eine Aufgabe, die auch selbst dem geistreichsten irdischen Pinsel schwer zu lösen sein möchte. In dieser Jünglingsphysiognomie, welche zwischen Christus und Johannes schwebt, sehen wir wenigstens einen Versuch, sich an der Natur festzuhalten, da wo vom Überirdischen die Rede ist.

Wie es mit Leonardos Entwurf beschaffen und wo das Original desselben sich befindet, ist den Freunden der Kunst aus dem vorigen klar geworden. Die mit größter Aufmerksamkeit vom Ritter Bossi verfertigte Nachbildung läßt die Lage, wohl möchte man sagen die Gemütsstimmung, bemerken, in der sich da Vinci befunden, als er

dieses Studium zum Christuskopf zeichnete. Die Ausführung ist leicht, gewischt, die Umrisse weniger bestimmt, als der Meister sonst zu zeichnen pflegte; wohl wird wahrgenommen, daß er wirkliche Natur nachbildete, aber ein Höheres schwebt vor seiner Seele, welches zu erzielen, zu fassen, darzustellen er, tastend gleichsam, mit unsicherer Hand bemüht ist, und in dieser Hinsicht halten wir die Zeichnung für eine der allermerkwürdigsten.

III.

KASPAR DE CRAYERS BILDNIS

Von Anton van Dyck.

KASPAR de Crayer, ein Maler von Antwerpen, lernte bei Raffael Coxcie, den er schon übertraf, eh er ihn verließ. Man rechnet ihn unter die besten Maler in Flandern, und ob er gleich weniger Feuer besaß als Rubens, so ist seine Zeichnung hingegen weit regelmäßiger, seine Kompositionen sind vernünftig und bestehen aus wenigen Figuren, denen er sehr natürliche Stellungen zu geben weiß und sie künstlich zusammensetzt. In Anwendung der Farben ist er vortrefflich. (Füeßli, Künstlerlexikon.)

Er war ungefähr funfzehn Jahr älter als van Dyck, der zu Ende des sechzehnten Jahrhunderts geboren wurde und sich sehr bald als talentvoller Künstler hervortat. Nun sagt die Überlieferung, der junge Maler sei zu dem ältern unerkannt gekommen und habe sich ihm als Kunstgenossen dargestellt. Crayer, um den Fremdling zu prüfen, reicht ihm Pinsel und Palette und sitzt ihm. Nach vollbrachter Arbeit ruft der erfahrne Mann aus: "Ihr seid van Dyck! Daran ist kein Zweifel."

Unbezweifelt wenigstens ist es, daß dieses Bild von van Dycks eigner Hand sei und völlig in dem Sinne, wie talentvolle Maler Farb in Farb unmittelbar für den Kupferstecher gearbeitet haben. Es könnte vielleicht in die Sammlung von Porträten, wovon er selbst die Kupferplatten mitbearbeitet, aufgenommen worden sein. Von dem Original läßt sich sagen, dasselbe sei mit ungemeinem Geist und leichtem, gewandtem Pinsel behandelt. Van

Dycks eigentümlicher Geschmack und Stil äußert sich vornehmlich in dem belebten Gesicht, in den Formen der linken, hochgehaltenen, Töne greifenden Hand. Es ist wie mehrere andere Werke dieser Art von van Dyck auf Papier gemalt, in einem bräunlichen Tone.

IV.

SEITENANSICHT DES KAPITOLS

VOR mehr als vierzig Jahren beschäftigte sich ein Kunstfreund in Rom auf einsamen Spaziergängen mit Betrachtung von Gebäuden, Ruinen, Gärten, Plätzen und Räumen aller Art auf eine eigene Weise, indem er die Gegenstände, deren vorteilhafteste Ansichten man hundertfältig dargestellt, von einer besondern, ungewöhnlichen Seite zu nehmen suchte. So gelang ihm, das Kapitol mit seinen Umgebungen zu fassen, wie es uns nicht leicht zu Gesicht kommt.

Zu wünschen wäre, daß ein Kunstfreund, der dieses Blatt beschaut, die Hauptansicht des Kapitols mit zur Hand nähme; es würde deutlicher werden, daß der beschattete schmale Teil eines Prachtgebäudes rechter Hand der Palast der Konservatoren sei, daß, wenn man um die Ecke hinumginge, die Statue Marc Aurels, der senatorische Palast sogleich in die Augen fallen würde. Diese Gegenstände sind hier verdeckt, und wir sehen nur das Ende des rechten Flügels über dem Hofe beleuchtet; dies ist das Museumsgebäude, wo plastische Bilder aller Art aufgestellt sind.

Das Geländer, das den Platz vorn einschließt, zeigt sich uns in fliehender Perspektive, geschmückt zu beiden Seiten mit Meilensäulen, Trophäen und in der Mitte mit Castor und Pollux und ihren Pferden. Hier steigt nun die Treppe hinunter, die wir noch im modernen, architektonischen Anstand erblicken.

Als Gegensatz schauen wir nun eine einfache, steile, hohe Marmortreppe, oben eine Kirche mit der einfachsten Vorderseite aus den ältesten Zeiten; es ist Aracoeli, und wenn wir uns mit Vergleichung des alten und neuen

Kapitols auch hier nicht befassen können, so darf uns doch die Bemerkung nicht entgehen, auf wie ungleichem Boden die Tempel dieser Lokalitäten ehemals mögen gestanden haben. Läßt man nun den Blick zu den Füßen dieses ehrwürdigen Gebäudes heruntergleiten, so sieht man den vollkommensten Gegensatz: Schutt- und Kehrichthaufen, schlechte, verfallene, übelbewohnte Häuser; welches Zusammentreffen, den alten, mittlern und neuen Zustand dieser Welthauptstadt andeutend, sich recht charakteristisch erweist.

Als der Freund seine Skizze abends in die Perspektivstunde zu Meister Verschaffelt gebracht, billigte dieser den Versuch nicht allein, sondern begab sich gleich des andern Morgens an Ort und Stelle, um das Blatt kunstmäßig anzulegen und auszuführen, und verehrte es dem Entdecker dieser Ansicht.

Lange blieb es unter andern in der Mappe verborgen, bis endlich in Rossinis "Raccolta", Rom 1818 (Kunst und Altertum, II, 2, 9), dieselbe Ansicht erschien und man sich freuen mußte, daß dieser Punkt nach so langen Jahren einem braven Architekten und Zeichner gleichfalls merkwürdig gewesen. Kunstfreunde werden in Vergleichung beider Darstellungen desselben Gegenstandes sich angenehm beschäftigen.

Soviel von dem Verdienst der Originale. Den jungen, nachbildenden Künstlern darf man das Zeugnis sorgfältiger Behandlung erteilen und ihrem Bemühen um so mehr eine günstige Aufnahme versprechen, als sie nicht ermangeln werden, jenen hohen, in diesem Fache jetzt glänzenden Vorbildern sowohl im Artistischen als Technischen eifrig nachzustreben.

WILHELM TISCHBEINS IDYLLEN

[Über Kunst und Alterthum. Dritten Bandes drittes Heft. 1822.]

WILHELM Tischbein bildete sich in der glücklichen Zeit, wo dem zeichnenden Künstler noch objektives Wahre von außen geboten ward, wo er die reineren Dichterwerke als Vorarbeit betrachten, sie nach seiner Weise belebt wieder hervorbringen konnte.

Wenn Homer ihn zur heroisch-kriegerischen Welt heranzog, wendete er sich ebenso gern, mit Theokrit, zum unschuldigen, golden-silbernen Zeitalter ländlichen Wesens und Treibens, und wenn die Phantasie, welche alles mit Bildern bevölkert, ins Weite zu führen drohte, so kehrte er schnell zum Charakteristischen zurück, das er, Gestalt um Gestalt, bis zu den Tieren verfolgte.

Und so vorbereitet begab er sich nach Italien, da er denn schon auf der Reise das Vorgefühl einer heroisch-bedeutenden Landschaft in Skizzen gar anmutig auszudrücken wußte.

Seines wackern Lebensganges haben wir früher schon gedacht, so wie des wechselseitig freundschaftlich-belehrend fortdauernden Verhältnisses. Gegenwärtig sei von leicht entworfenen Blättern die Rede, durch deren Sendung er bis auf den heutigen Tag eine höchst erquickliche Verbindung auch aus der Ferne zu erhalten weiß.

Vor uns liegt ein Band in Großquart mehr oder weniger ausgeführter Entwürfe, die Mannigfaltigkeit des künstlerischen Sinnes und Denkens enthaltend. Einem jeden Blatte haben wir auf des Freundes Verlangen einige Reime hinzugefügt; er liebt, seine sinnigen Skizzen durch Worte verklärt und vollendet zu sehen. Als Titelschrift sandten wir voran:

Wie seit seinen Jünglingsjahren
Unser Tischbein sich ergeht,
Wie er Berg und Tal befahren,
Stets an rechter Stelle steht;
Was er sieht, weiß mitzuteilen,
Was er dichtet, ebenfalls;

Faunen bringt er auch zuweilen,
Frauen doch auf allen Zeilen
Des poetisch-plastischen Alls.
Also war es an der Tiber,
Wo dergleichen wir geübt,
Und noch wirkt dieselbe Fiber,
Freund dem Freunde gleich geliebt.

I.

Substruktionen zerstörter, ungeheuerer Lust- und Prachtgebäude, deren Ruinen durch Vegetation wieder belebt worden.

Gar manche bedeutende Stelle unserer Erdoberfläche erinnert mitten in herrlicher Gegenwart an eine größere Vergangenheit, und vielleicht ist nirgends dieser Kontrast sichtbarer, fühlbarer als in Rom und dessen Umgegend: das Zerstörte ist ungeheuer, durch keine Einbildungskraft zu vergegenwärtigen, und doch auch erscheint das Wiederhergestellte, unsern Augen sich Darbietende gleichfalls ungeheuer.

Nun aber zu unserm Blatt! Die weitläuftigsten, von der Baukunst eroberten Räume sollten wieder als ebener Boden dem Pflanzenleben gewidmet werden. Substruktionen, die Last kaiserlicher Wohnungen zu tragen geeignet, überlassen nunmehr einen ebenen, gleichgültigen Boden dem Weizenbau; Schlinge- und Hängepflanzen senken sich in diese halbverschütteten, finstern Räume; Früchte des Granatbaumes, Kürbisranken erheitern, schmücken diese Einöde, und wenn dem Auge des Wanderers ein so uneben-zerrissener Boden als gestalteter Naturhügel erschien, so wunderte es einen Herabsteigenden desto mehr, in solchen Schluchten statt Urfels Mauerwerk, statt Gebirgslagern, Spalten und Gängen grade anstrebende Mauerpfeiler, mächtige Gewölbsbogen zu erblicken und, wollte er sich wagen, ein unterirdisches Labyrinth von düsteren Hallen und Gängen vor sich zu finden.

Einem solchen gefühlvollen Anschauen war Tischbein mehr als andere hingegeben; überall fand er Lebendiges

zu dem Abgeschiedenen gepaart. Noch besitze ich solche unschätzbare Blätter, die den innigen Sinn eines wundersamen, hingeschwundenen und wieder neubelebten Zustandes verkünden.

Dem oben beschriebenen Blatt fügte ich folgende Reime hinzu:

Würdige Prachtgebäude stürzen,
Mauer fällt, Gewölbe bleiben,
Daß, nach tausendjährgem Treiben,
Tor und Pfeiler sich verkürzen.
Dann beginnt das Leben wieder,
Boden mischt sich neuen Saaten,
Rank auf Ranke senkt sich nieder;
Der Natur ists wohlgeraten.

Das in solchem Falle uns überraschende Gefühl sprach ich in früher Jugend, ohne den sinnlichen Eindruck erfahren zu haben, folgendermaßen aus:

Natur! du ewig keimende,
Schaffst jeden zum Genuß des Lebens,
Hast deine Kinder alle mütterlich
Mit Erbteil ausgestattet, einer Hütte.
Hoch baut die Schwalb an das Gesims,
Unfühlend, welchen Zierat
Sie verklebt.
Die Raup umspinnt den goldnen Zweig
Zum Winterhaus für ihre Brut,
Und du flickst zwischen der Vergangenheit
Erhabne Trümmer
Für dein Bedürfnis
Eine Hütte, o Mensch,
Genießest über Gräbern!

II.

Im Meer die Sonne untergehend; zwei Jünglingsfreunde, aneinander traulich gelehnt, auf einer Höhe stehend, von den letzten Strahlen beleuchtet, überschauen die reiche Gegend und erquicken sich mit- und aneinander.

Für dergleichen Naturszenen hatte Tischbein stets reinen

Sinn und offene, freie Brust. Ich besitze noch eine ältere Zeichnung, wo er sich, als Reisender in unwirtbarem Gebirg, am Sonnenaufgang und herrlichen sich zusammendrängenden Zufälligkeiten entzückt. In diesem Betracht schrieb ich zu obigem Bilde folgende Zeilen:

Schön und menschlich ist der Geist,
Der uns in das Freie weist,
Wo in Wäldern, auf der Flur,
Wie im steilen Berggehänge,
Sonnen-Auf- und -Untergänge
Preisen Gott und die Natur.

Der Geschichtsmaler, der eigentliche Menschendarsteller, hat in bezug auf Landschaft große Vorteile; aus dem Wirklichen zieht er das Bedeutende, findet das Merkwürdige unter jeder Bedingung, weiß ihm Gestalt und Adel zu verleihen. Schroffe Felsen, deren bewaldeter Fuß in bebaute Hügel sich senkt, die endlich gegen den Fluß zu in fette Trift auslaufen. Hier begleiten grüne Wiesen mit bebuschten Ufern den Strom ins Meer. Und was da alles von fernen Vorgebirgen, Buchten und sichern Landungen erscheinen mag, das war dem Künstler um Rom und Neapel auf mannigfachen Reisen so zu eigen geworden, daß dergleichen Umrisse leicht und bequem aus seiner Feder flossen, stets anmutig, stets bedeutend.

Auch auf das stärkste drückten sich einzelne Vorfallenheiten der leblosen Natur in sein Gedächtnis; er wiederholte sie gern, wie man eine Geschichte, die uns besonders getroffen, uns Anteil abzugewinnen vermocht, erzählend gern öfters wiederholen mag. Baum- und Felsgruppen, eigene, seltene Örtlichkeiten, Meteore jeder Art, die Verbindung irdischer Wirkungen mit himmlischen, das Wechselspiel unterer und oberer Erscheinungen ward er nicht müde darzustellen.

Seltenes und Außerordentliches verlischt noch weniger in seiner Einbildungskraft. Den vollen Mond neben dem feuersprühenden, furchtbaren Spiel des Vesuvs, beides im Meere sich abspiegelnd, wagt er sogar mit Federstrichen nachzubilden; fließende Laven wie die erstarrten

faßt er gleich charakteristisch auf. Solche flüchtige Blätter, deren ich noch gar manche sorgfältig verwahre, sind geistreiche Lust.

III.

Wie man sonst angehenden Kunstjüngern eine reiche, vollbeerige Traube vorlegte, um ihnen daran die Geheimnisse der Komposition, Gruppierung, Licht, Schatten und Haltung zu versinnlichen, so standen zu Frascati in dem Aldobrandinischen Garten, zu einer Einheit versammelt, die verschiedenartigsten Bäume, ein Wanderziel allen Künstlern und Kunstfreunden.

In der Mitte hob sich die Zypresse hoch empor, links strebte die immergrünende Eiche zur Breite wie zur Höhe und bildete, indem sie zugleich jenen schlanken Baum hie und da mit zierlichen Ästen umfaßte, eine reiche Lichtseite. Rechts, in freier Luft, zeigten sich der Pinien horizontale Schirmgipfel, und die Schattenseite war mit leichterem Gesträuche abgeschlossen; sodann nahmen, weiter hervor, die breiten, gezackten Blätter eines Feigenbaums noch einiges Licht auf, und das Ganze rundete sich befriedigend.

Von dieser musterhaften Gruppe besitze ich noch eine große Kreidezeichnung auf grau Papier, jedermann zur Bewunderung. Nun hatte er dieses Gebilde unverrückt im Sinne behalten, solches in gegenwärtigem Kunst- und Musterbüchlein abermals vorgestellt, nur, dem Format gemäß, um vieles kleiner und mit einiger Veränderung. Folgenden Reim schrieb ich zur Seite:

Wenn in Wäldern Baum an Bäumen,
Bruder sich mit Bruder nähret,
Sei das Wandern, sei das Träumen
Unverwehrt und ungestöret;
Doch wo einzelne Gesellen
Zierlich miteinander streben,
Sich zum schönen Ganzen stellen,
Das ist Freude, das ist Leben.

IV.

Abermals aus der vegetabilen Welt eine seltene, vielleicht einzige Erscheinung, schwer, unmöglich zu beschreiben. Da sich jedoch die wunderlichste Zufälligkeit unserm Freunde so tief eingeprägt hat, daß er den Gegenstand oft wiederholen mochte, so sei auch von unserer Seite der Versuch gewagt.

Inmitten eines von düsteren Bäumen umschatteten Wasserspiegels zeigt sich auf geringer Erderhöhung eine alte Eiche, im Vollichte, ihre zackigen Äste umher verbreitend und niedersenkend, so daß die letzten Blätterbüschel beinahe das Wasser erreichen und sich darin gar freundlich bespiegelnd wiederholen. Ebenso ist der wenige abgesteilte Erdgrund, worauf der Baum steht, auch Stamm und Äste, insofern es der Raum zuließ, im Abglanz wiederholt.

Der alte, in feuchter Einsamkeit erwachsene, ausdauernde Baum, in düsterer Umgebung erleuchtet, in der Wüste sich selbst bespiegelnd, veranlaßte folgenden anthropomorphischen Reim:

Mitten in dem Wasserspiegel
Hob die Eiche sich empor,
Majestätisch Fürstensiegel
Solchem grünen Waldesflor;
Sieht sich selbst zu ihren Füßen,
Schaut den Himmel in der Flut:
So des Lebens zu genießen,
Einsamkeit ist höchstes Gut.

V.

In belebte und angenehme Gesellschaft versetzt uns aus jener Einsamkeit geschwinde dieses Blatt. Auf Rasen gelagert sehen wir anmutige Jungfrauen, deren schöne Körper, der Sitte früherer Zeitalter gemäß, nur teilweise verhüllt sind; der Anblick von derben, gefälligen Gliedern ist uns gegönnt.

Nun aber fragen wir: was versammelt sie an diesen Platz?

was erwarten sie? Denn gegenwärtig scheint nichts vorhanden, was ihnen Unterhaltung gewähren könnte. Doch, näher besehen, schauen wir hüben und drüben zwei männliche Figuren. Links, erhöht unter einem Baume sitzend, einen lieblichen Jüngling, die Flöte in der Hand, als erklärte er vor Beginnen seines Vortrags, auf was für Melodien er sich bereite, was für Lieder sollten gehört werden. Auf ihn sind viele Blicke gerichtet; wohl die Hälfte der Hörerinnen scheint ihm zu vertrauen, von ihm angezogen zu sein.

Aber an der andern Seite hat sich ein Faun unter die Nymphen gemischt; er zeigt eine vielrohrige Pfeife, verspricht die muntersten Tänze, die lustigste Unterhaltung; auch mag er sich wohl die Hälfte der Hörerschaft gewonnen haben.

Mit wenig Reimen suchten wir dies auszudrücken:

Harren seht ihr sie, die Schönen,
Was durchs Ohr das Herz ergreife;
Flöte wird für diese tönen,
Für die andern Pans Gepfeife.

Nun aber laßt uns schweigen, damit beide den Wettstreit zu beginnen nicht weiter gehindert seien.

VI.

Alle kunstreichen idyllischen Darstellungen erwerben sich deshalb die größte Gunst, weil menschlich-natürliche, ewig wiederkehrende, erfreuliche Lebenszustände einfach-wahrhaft vorgetragen werden, freilich abgesondert von allem Lästigen, Unreinen, Widerwärtigen, worein wir sie auf Erden gehüllt sehn. Mütterliche, väterliche Verhältnisse zu Kindern, besonders zu Knaben, Spiel- und Naschlust der Kleinen, Bildungstrieb, Ernst und Sorge der Erwachsenen, das alles spiegelt sich gar lieblich gegeneinander. Diesem Sinne gemäß finden wir in der sogenannten heiligen Familie einen idyllischen Gegenstand, erhoben zu frommer Würde, und deshalb doppelt und dreifach ansprechend.

Hiernach also haben wir dem sechsten Bilde folgenden Vers zur Seite geschrieben:

Heute noch im Paradiese
Weiden Lämmer auf der Wiese,
Hüpft von Fels zu Fels die Ziege;
Milch und Obst nach ewger Weise
Bleibt der Alt- und Jungen Speise.
Mutterarm ist Kinderwiege,
Vaterflöte spricht ans Ohr,
Und Natur ists nach wie vor;
Wo ihr huldiget der Holden,
Erd und Himmel silbern, golden.
Darum Heil dem Freunde sei,
Der sich fühlt so treu und frei!

Nun zur nähern Beschreibung des Dargestellten! Eine junge, im blauen Gewand knieende Frau schaut, eine Ziege melkend, aus dem Bilde heraus, mit vollem, freundlichen Angesicht. Es ist aber keineswegs der Zuschauer, nach welchem sie sich umsieht: ihr Geschäft verrichtend, horcht sie vielmehr auf die Bitte des Kindes, das, an ihrem Rücken, nach der eben quillenden unschuldigen Nahrung verlangt. Vorwärts liegen und sitzen drei Knaben um eine Schale, eben gemolkene Milch schlürfend, ohne weiteres Hülfsmittel als begierige Lippen. Hinterwärts am Baume sitzt ein Faun, den Schlauch unter dem rechten Arme, mit linker Hand hinaufreichend, als wolle er Früchte von den Knaben, die auf dem Aste schweben, empfangen und der Familie einen willkommenen Nachtisch bereiten.

In der Ferne sieht man vor einer Höhle Feuer angezündet, um den heiteren, kühlen Morgen für die Umsitzenden zu erwärmen; die Felsengrotte aber zunächst ist hoch, tief und geräumig, wie sie vor Stürmen und unfreundlicher Jahrszeit zu schützen hinreichend sein möchte. Und so ist auch das Troglodytische anzudeuten nicht vergessen, als nächstes Hauptbedingnis eines solchen halb wahren, halb poetischen Naturzustandes.

VII.

Was die Alten pfeifen,
Das wird ein Kind ergreifen;
Was die Väter sungen,
Das zwitschern muntere Jungen.
O möchten sie zum Schönen
Sich früh und früh gewöhnen,
Und wären sie geboren
Den ziegenfüßigen Ohren!

Mit dieser Strophe begleiteten wir ein Bild, das nach des Künstlers liebster Weise, bei natürlichen, selbst ans Rohe grenzenden Gegenständen zugleich auf höhere Bildung deutend, die Anfänge der Sittlichkeit zur Sprache bringt.

Auf einer hohen, freien Hügelgruppe haben sich drei Figuren zusammengekauert. Faun, der Vater, seinem ziegenfüßigen, von einer halbbekleideten, sittigen Mutter auf dem Schoß gehaltenen Knaben die Töne der Rohrpfeife vordudelnd; begierig greift der Knabe darnach, ein Gleiches zu versuchen. Alle drei Gesichter sind glücklichen Ausdrucks; der Vater scheint sein Bestes tun zu wollen, das Kind greift täppisch-wacker zu, die Miene der Mutter hat eher etwas Schmerzliches: sie scheint gerührt, entzückt, wie es solchen Naturen im Augenblicke wohl ziemen mag.

Hier ist zu bemerken, daß der zartfühlende Künstler sich nicht überwinden könne, den weiblichen Gliedern solcher Faunenfamilien Ziegenfüße zu verleihen, welches im Plastischen, bei Darstellung wilder Bacchantenchöre, wohl zulässig, ja notwendig sein möchte, in der Malerei aber, selbst von großen Meistern kunstreich ausgeführt, immer etwas Anstößiges hat. Wenn auch der Vater allenfalls mit tierischem Huf und Ohr gelten kann, da wir ja ohnehin in der gesitteten Welt die Männer gestiefelt zu sehen gewohnt sind, nicht weit von jenem Faunenkostüm entfernt, so können die Frauen hingegen ohne lange, würdige Kleider nicht gedacht werden. Durch diese vom Künstler beliebte Wendung ergibt sich eine merkliche An-

näherung an unsere Sitten, an das Schickliche, ohne welches ein Kunstwerk nicht leicht glücklichen Eingang finden würde.

Zu wiederholen ist hier noch, daß jener Gipfel, welcher die Gruppe trägt, in großer Höhe gedacht sei; Pinienschirme weichen hinabwärts, wodurch denn auch die kolossalen Fichtenzapfen motiviert sind, welche neben jenen Gestalten, zu andern Früchten gehäuft, an der Erde liegen.

VIII.

Hier ist nun eines Geschlechts zu gedenken, welches in dem Tischbeinschen Idyllenkreis eine bedeutende Rolle spielt: ich meine die Zentauren, die er als Pferd- und Menschenkundiger sehr gut vorzustellen weiß.

Wenn wir der menschlichen Gestalt Bocksfüße hinzufügen, sie mit Hörnchen und Großohren begaben, so ziehen wir sie zum Tiere herunter, und nur auf der niedrigsten Stufe schöner Sinnlichkeit dürfen wir sie erscheinen lassen. Mit der Zentaurenbildung ist es ganz ein anderes. Wie der Mensch sich körperlich niemals freier, erhabener, begünstigter fühlt als zu Pferde, wo er, ein verständiger Reiter, die mächtigen Glieder eines so herrlichen Tiers, eben als wären es die eigenen, seinem Willen unterwirft und so über die Erde hin als höheres Wesen zu wallen vermag, ebenso erscheint der Zentaur beneidenswert, dessen unmögliche Bildung uns nicht so ganz unwahrscheinlich entgegentritt, weil ja der in einiger Ferne hinjagende Reiter mit dem Pferde verschmolzen zu sein scheint. Denken wir uns dieses Geschlecht nun auch als gewaltige, wilde Berg- und Forstgeschöpfe, von Jagd lebend, zu allen Kraftübungen sich stählend, ihre Halbfohlen zu gleich mächtigem Leben erziehend, finden wir sie erfahren in der Sternkunde, die ihnen sichere Wegesrichtung verleiht, ferner einsichtig in die Kräfte von Kräutern und Wurzeln, die ihnen zur Nahrung, Erquickung und Heilung gegeben sind, so läßt sich gar wohl folgern, daß darunter vorzüglich-sinnende, Erfahrung verbindende

Männer sich hervortun, denen man wohl die Erziehung eines Fürsten, eines Helden anvertrauen möchte.

So wird uns Chiron geschildert, den man hier ausgestreckt ruhend, also den tierischen Leib an der Erde findet. Der obere, menschliche Teil deutet aber auf Höheres, mehr als Menschliches. Denn das Haupt wird durch den Arm unterstützt, Angesicht und Augen sind aufwärts gerichtet; edle Form, ernster Blick, auf sinnige, wichtige Unternehmung deutend. Damit wir aber außer Zweifel gesetzt werden, was so eine wundersame Person im Sinne trage, sehen wir hinterwärts, halb versteckt, ein Weibchen im Tigerfell. Es wendet uns die Schultern zu und spielt mit einem muntern, beinahe unbändigen Menschenknaben. Sollte das nicht Achill sein? einem Chiron als dem tüchtigsten Pädagogen übergeben? welcher jedoch einen solchen Auftrag wohl bedenklich finden darf.

Wir haben diesem Bilde deshalb folgende Strophe hinzugefügt:

Edel-ernst, ein Halbtier liegend,
Im Beschauen, im Besinnen,
Hin und her im Geiste wiegend,
Denkt er Großes zu gewinnen.
Ach! er möchte gern entfliehen
Solchem Auftrag, solcher Würde;
Einen Helden zu erziehen,
Wird Zentauren selbst zur Bürde.

IX.

Die sämtlichen, sowohl sittlich-menschlichen als natürlich-animalischen Elemente der Tischbeinischen Idylle haben wir bisher beherzigt und dargestellt; nun, da wir genug in dieser Region gewandelt, müssen wir noch zum Abschluß einer tragischen Situation gedenken.

Das Grundmotiv aber aller tragischen Situationen ist das Abscheiden, und da brauchts weder Gift noch Dolch, weder Spieß noch Schwert; das Scheiden aus einem gewohnten, geliebten, rechtlichen Zustand, veranlaßt durch mehr oder mindern Notzwang, durch mehr oder weniger verhaßte Gewalt, ist auch eine Variation desselben The-

mas, und so hat auch unser Künstler nicht unterlassen, die Scheideszene von Hirt und Hirtin gemütlich darzustellen.

Unter einem alten, in der Zeit unverwüstlich fortwachsenden Eichbaum sitzen sie nebeneinander, die holden, erst lebensanfänglich Jüngeren. Der Knabe, die Füße übereinandergeschlagen, sieht vor sich hin; er wüßte nichts zu sagen, er vermag nicht über den Verlust zu denken. Verlust denkt sich nicht, er fühlt sich nur. Die schlanke, tüchtige, wohlgebaute, schöne Hirtin aber lehnt sich trostlos auf seine Schulter; ihr ist wohler, sie kann weinen, sie bezahlt der Gegenwart, was mit schweren Zinsen künftigen Stunden abzutragen wäre. Und so sehen wir die beiden allein, aber nicht einsam, denn neben ihnen hat der Künstler sinnig die spiral endenden Hirtenstäbe umgekehrt zur Erde gesenkt, ineinander greifend; auch sieht man zunächst verschiedenartige Schafe, als wenn sie beiderlei Herden angehörten, sich mit den düstern Köpfchen gegeneinander unschuldig betun. Mit einem Waldgebüsch ist das Ganze geschlossen.

Und so schließen wir auch unsere Idyllenregion, oder vielmehr, ehe wir aus derselben herausgetreten, befreunden wir uns mit etwas Höherem, Übermenschlichen, das uns desto erfreulicher aufnimmt, als wir an der sinnigen Behandlung des Untermenschlichen, dem Künstler dankend, Freude genossen. Und an der Schwelle dieses Überganges sprechen wir aus, wie folgt:

Was wir froh und dankbar fühlen,
Wenn es auch am Ende quält,
Was wir lechzen zu erzielen,
Wo es Herz und Sinnen fehlt:
Heitre Gegend, groß gebildet,
Jugendschritt an Freundesbrust,
Wechselseitig abgemildet
Holder Liebe Schmerzenslust —
Alles habt ihr nun empfangen,
Irdisch wars und in der Näh;
Sehnsucht aber und Verlangen
Hebt vom Boden in die Höh.

An der Quelle sinds Najaden,
Sind Sylphiden in der Luft,
Leichter fühlt ihr euch im Baden,
Leichter noch in Himmelsduft;
Und das Plätschern und das Wallen,
Ein- und andres zieht euch an:
Lasset Lied und Bild verhallen,
Doch im Innern ists getan.

X.

In dem ernst-lieblichen Fels- und Waldgebüsch liegt, den Rücken gegen uns gekehrt, ausgestreckt auf Moos und Kräutern, über der Urne gelehnt, die schlankste Gestalt, nackende Reize dem Auge darbietend. Des mit leichtem Schilfkranze gezierten Hauptes geringe Wendung läßt uns ein unbefangenes, jugendliches Gesicht sehen, völlig zu der untadeligen Gestalt passend. Sie scheint auf einen Vogel zu achten, der aus dem Rohr, sein Nest verteidigend, mit leidenschaftlichem Geschrei gegen sie anstrebt; es scheint, als habe das zarte Tierchen die Halbgöttin jetzt erst gewahrt und die Störung seines stillen, sichern Ansiedelns furchtsam-lebhaft empfunden. Aber so ganz einsam ist unsere Schöne nicht hieroben: nur etwas höher und rückwärts, im Dunkel einer Felsgrotte, ruht in der Dämmerung des Widerscheines eine ältere, obgleich nicht weniger anmutige Gespielin. So dürfen wir sie nennen: denn die beiden überfließenden Urnen senden ihre spielenden Wellen *einem* Bett zu; vereint fließen sie hin und scheinen das mädchenhafte Gespräch in ihrem Laufe fortzuführen.

Wie aber zwei vertraute Freundinnen sich wohl einmal entzweien und eben auch so zusammengeflossene Bäche nach Umständen wieder sich trennen, das haben wir in wenigen Reimen doppelsinnig auszudrücken gesucht:

Jetzo wallen sie zusammen,
Kühle kühlt und birgt die Flammen;
Tiefer unten werden Hirten
Sich zum Wonnebad entgürten;

Um den Schönsten von den dreien
Werden beide sich entzweien.
Diese fließt in offner Schwüle,
Jene, zu gewohnter Kühle,
Sucht den Liebsten in der Mühle.

XI.

Sehen wir doch in der Wirklichkeit auf unmerklichem Draht, auf schwankem Seil wandelbare Bewegungen, kühnen Sprung auf Sprung, Blick verwirrenden Körperwechsel; über solcher Kraftäußerung und Anmutserscheinung vergessen wir die geringen Hülfsmittel, welche diese wundersame Welt flüchtig begründen: nur auf das Bild schauen wir, das uns entzückt, den Begriff eines neuen Handwerks mitteilt und eine liebliche Kunstwelt eröffnet.

Und so haben auch die antiken Maler beim anschaulichen Nachbilden Tanzender, die des Bodens nicht zu bedürfen scheinen, da sie ihn kaum berühren, diesen Boden sowohl als jedes irdische Hülfsmittel, Sprung- und Flugwerk beseitigt, ihre Gestalten in der Luft schwebend auf einfachem Grunde gehalten, wie sie der Einbildungskraft, die sich ihrer, von allem Nebenwerk abgesondert, am liebsten erinnern mag, frei und unbedingt vorschweben. Auf solche Weise steigert auch Tischbein sein idyllisches Bestreben; auf leichtem Rohrgezweige hebt er seine Muse empor, wie wir begleitend auszudrücken suchten:

Was sich nach der Erde senkte,
Was sich an den Boden hielt,
Was den Äther nicht erreicht,
Seht, wie es empor sich schwenkte,
Wie's auf Rohr und Ranken spielt!
Künstlerwille macht es leicht.

XII.

Durch diesen Übergang jedoch werden wir in die Lufthöhe geführt und in ätherischer Weite uns zu bewegen eingeladen. Hoch im finstern Luftraume schwebt im wei-

ten Mantel, der sich um und über sie wolkenartig faltet, eine schlanke Gestalt; im Fortschweben sieht sie sich um nach dem sanften Lichte, das von unten zu ihr hinaufblickt, ihr holdes Angesicht sowie die nackten Sohlen erleuchtet.

Nicht lange bleiben wir über die Bedeutung der Schwebenden unaufgeklärt. Um ihr Haupt winden sich Rosen an Rosen in unbegrenzten Zirkeln: Auroren erkennen wir da. Der Gedanke, sie so vorzustellen, ist freundlich genug. Denn wie wir sonst auf heiligen Bildern um das Haupt der verklärten Mutter Gottes Kreise von Engelsköpfchen sehen, die sich nach und nach in glänzende Wölkchen auflösen, ebenso ist es hier mit den Rosen gemeint, zu welchen die rot gesäumten Wölkchen der Morgendämmerung bedeutungsvoll gestaltet sind. Wir begrüßten sie mit folgendem Reim:

Wenn um das Götterkind Auroren
In Finsternis werden Rosen geboren,
Sie fleucht, so leicht, so hoch gemeint,
Die Sonne ihr auf die Fersen scheint.
Das ist denn doch das wahre Leben,
Wo in der Nacht auch Blüten schweben.

XIII.

Eine noch lieblichere Gestalt schwebt näher an uns heran, obgleich verschleiert, doch so gut wie nackt. Die Art ihres Erscheinens drückten wir folgendermaßen aus:

Ohne menschliche Gebrechen,
Göttergleich mit heiterm Sinn,
Tauig Moos und Wasserflächen
Überschreitend schwebt sie hin.

Wir mochten bei ihr gern der Morgenstunde gedenken; denn auf diese scheint sie uns zu deuten, wo sich leichte Nebel von feuchter Stelle augenblicklich hervorhoben, um als Tau die benachbarten Hügelflächen sonnenscheu zu erquicken und zu verschwinden. Ebensowenig dürfen wir hoffen, diese liebenswürdige Gestalt anzuhalten, uns ihrer zu bemächtigen. Sie zieht vorüber und läßt uns traurig

zurück, so wie die Morgenstunde, wenn wir sie auch treulich genützt, immer zu früh enteilt, um uns der Mühe des Tages zu überlassen. Deshalb fügten wir hinzu:

Heute floh sie, floh wie gestern,
Riß der Muse sich vom Schoß;
Ach! sie hat so lästige Schwestern,
Peinlich werden wir sie los.

XIV.

Die leichte Bewegung eines zierlichen Gestaltenpaars erinnert uns an die heitersten gesellig-festlichen Stunden. Zwei leicht bekleidete Feenmädchen scheinen sich im Fluge zu begegnen; soeben voreinander vorbeischwebend, sehen beide sich um, als wollten sie die liebliche Gespielin so schnell nicht aus den Augen verlieren. Zierlichste Biegung der Körper, anmutigste Bewegung der äußersten Glieder, augenblickliche Verschlungenheit zweier gleich lieblicher Wesen erinnerten uns an unschätzbare Zeiten, wo die frohe Hora weichend uns der froheren übergibt und das Leben, einem Tanzreihen gleich, sich auf das anmutigste wiederholend, dahinschwebt.

Alles, was uns bewegsam beglückte, Musik, Tanz, und was sonst noch aus mannigfaltigen, lebendig-beweglichen Elementen sich entwickelt, im Kontraste sich trennt, harmonisch wieder zusammenfließt, mag uns wohl beim Anblick dieses Bildes in Erinnerung treten. Dies sind gerade die schönsten Symbole, die eine vielfache Deutung zulassen, indes das dargestellte Bildliche immer dasselbe bleibt.

Diesmal entließen wir sie mit dem einfachen Ausruf:

Wirket Stunden leichten Webens,
Lieblich lieblichen begegnend,
Zettel, Einschlag längsten Lebens,
Scheidend, kommend, grüßend, segnend!

XV.

Und wie denn der kluge Feuerwerker seine blendenden Darstellungen gewöhnlich mit einer Raketengarbe zu enden pflegt, so hat auch unser Freund, was bisher einzeln oder

paarweis, an der Erde, in der Mittelhöhe erschien, nun zur Dreiheit erhoben und in die höchste Atmosphäre gelüftet. Ein überhängender Felsgipfel tritt zur rechten Seite ins Bild hinein, ohne Rechenschaft von dem Fuße zu geben, worauf die Masse ruhen könnte; er hängt, von Rosen und wildem Wein bekränzt, über dem weiten Meer, welches, bis vorn an den Rahmen herantretend, aus seinem erleuchteten Horizonte die Sonne hervorläßt, die sich in den Wellen bespiegelt und den Himmel aufklärt. Da schweben denn um jenes Felshaupt drei frische, leichte Sylphiden, die unterste flach wie eine Streifwolke einherziehend, die zweite sich hinter ihr erhebend, die dritte noch weiter hinter- und aufwärts sich in den Äther verlierend. Es ist, als wenn der Künstler die Howardische Terminologie anthropomorphisch auszudrücken den Vorsatz gehabt, und es bedürfte nur noch weniges, so wäre die Zeichensprache vollkommen. Sehr anmutig schwebt die unterste mit Schale und Krug an die Rosen heran und spürt, ob durch linde Befeuchtung der Morgenduft sich möchte entwickelt haben. Die zweite erhebt sich in diagonaler Richtung, die dritte, senkrecht, steigt empor. Mit wenigen Pinselzügen wäre hier die Streifwolke, die geballte, die zerstiebende vorgestellt. Wir werden den wackern Freund ersuchen, in diesem Sinne ein Gegenbild zu erfinden, und bringen deshalb kein Gedicht hier bei, weil solches nur als Wiederholung von "Howards Ehrengedächtnis" erscheinen dürfte.

Wir schlagen um und wenden uns zu

XVI.

wo der Künstler auf einmal den Vorhang fallen und uns vor einer Szene stehen läßt, welche Bezug auf das erste Bild zu haben scheint, mit welchem sie jedoch einen auffallenden Gegensatz bildet. Dort sahen wir mächtige, ernstlich-gründliche Kunst, durch Natur und Zeit überwältigt, ihre Eigentümlichkeit aufgehoben und mit Fruchtfeld und Ackerboden ausgeglichen, der Vegetation anheimgegeben; hier aber finden wir Natur, wie sie gebirgisch auf sich selbst ruht, ohne der Pflanzenwelt irgendeinen

Anteil einzuräumen. Wir bezeichneten den Gegenstand mit folgenden Worten:

Ruhig Wasser, grause Höhle,
Bergeshöh und ernstes Licht,
Seltsam, wie es unserer Seele
Schauderhafte Laute spricht.
So erweist sich wohl Natur,
Künstlerblick vernimmt es nur.

Nun lasse man diese prosaisch-rhythmischen Darstellungen abermals als einen Versuch gelten, weit entfernte oder wohl gar aus der Wirklichkeit verschwundene Bilder in der Einbildungskraft hervorzuwecken. Möge diese Bemühung freundlich aufgenommen werden, wie es derjenigen gelang, die wir der Philostratischen Galerie gewidmet. Glücklicherweise werden die gegenwärtig besprochenen noch von deutschem Tageslicht beschienen, und welche Ausführung der Künstler so bedeutenden Intentionen verliehen, wird derjenige beurteilen, der Glück und Gelegenheit hat, das Vorzimmer des Großherzogs von Oldenburg Hoheit im Schlosse neben dessen Kabinett zu betreten.

RADIERTE BLÄTTER

nach Handzeichnungen (Skizzen) von Goethe, herausgegeben von Schwerdgeburth. Weimar 1821.

[Über Kunst und Alterthum. Dritten Bandes drittes Heft. 1822.]

DAS Unternehmen einiger verdienten Künstler, nach meinen Entwürfen radierte Blätter herauszugeben, muß mir in mehr als *einem* Sinne erwünscht sein; denn wie dem Dichter die Melodie willkommen ist, wodurch der Tonkünstler sein Lied für ihn und andere belebt, so freut es auch hier, ältere, längst verklungene Bilder aus dem letheischen Strome wieder hervorgehoben zu sehen.

Andernteils aber hab ich längst bedacht, daß in den Bekenntnissen, in den Nachrichten, die ich von meinem Lebensgange gegeben, des Zeichnens öfters erwähnt wird, wobei man wohl nicht mit Unrecht fragen könnte, warum denn aus wiederholter Bemühung und fortdauernder Liebhaberei nicht auch etwas Künstlerisch-Befriedigendes habe hervortreten können.

Da läßt sich nun vor allen Dingen von den Vorteilen flüchtiger Entwürfe nach der Natur für den einzelnen so manches erwähnen: denn wie man von Leibniz erzählt, daß er beim Lesen, Sprechen, Denken gar vieles angemerkt, ohne die Blätter jemals wieder anzusehen, und dennoch dadurch jene bedeutenden Momente seinem Gedächtnis eingeprägt, also ist es auch mit flüchtigen Skizzen nach der Natur, wodurch uns Bilder, Zustände, an denen wir vorübergegangen, festgehalten werden und die Reproduktion derselben in der Einbildungskraft glücklich erleichtert wird. Nun kommt hinzu, daß der Liebhaber, dessen Hand nicht fertig genug ist, allen und jeden Gegenständen eine anmutige Nachbildung zu verleihen, aufs Bedeutende hinstreben und dasjenige sich zueignen wird, was einen auffallenden, sich besonders aussprechenden Charakter hat. Dergleichen glaubten freundschaftlich gesinnte Künstler schon längst unter meinen Blättern zu finden; wie denn der uns allzu früh entrissene Kaaz sich eine Sammlung aussuchte, davon aber Gebrauch zu machen durch tödliche Krankheit verhindert ward.

So ist denn auch der schönste Gewinn, den der Liebhaber bei seinem unerreichten Streben dennoch genießt, daß ihm die Gesellschaft des Künstlers lieb und wert, unterhaltend und nützlich bleibt, und wer auch nicht selbst hervorzubringen imstande ist, wird, wenn er sich nur kennt und zu beurteilen weiß, im Umgang mit produktiven Menschen immer gewinnen und, wo auch nicht gerade von dieser Seite, doch von einer andern sich ausbilden und auferbauen.

Im Gefühl übrigens, daß diese Skizzen, selbst wie sie gegenwärtig vorgelegt werden, ihre Unzulänglichkeit nicht ganz überwinden können, habe ich ihnen kleine Gedichte hinzugefügt, damit der innere Sinn erregt und der Beschauer löblich getäuscht werde, als wenn er das mit Augen sähe, was er fühlt und denkt, eine Annäherung nämlich an den Zustand, in welchem der Zeichner sich befand, als er die wenigen Striche dem Papier anvertraute.

Ein gleiches haben wir schon oben bei flüchtigen Zeichnungen eines Freundes getan; denn wenn man von einem jeden Kunstgebilde zwar verlangen kann, daß es sich selbst ausspreche, so gilt dies doch eigentlich nur von gewählten, der größten Ausführung sich eignenden Werken. Andern hingegen, welche etwas zu denken und zu wünschen übriglassen, mag man wohl mit guten Worten eine schickliche Nachhülfe gönnen.

Mannigfaltiges, was hier noch zu sagen wäre, bleibe verspart auf den Fall, daß die Unternehmung begünstigt würde und mehrere Blätter, über die man sich äußern könnte, den Freunden der Kunst und der Sitte vorgelegt wären.

I.

Einsamste Wildnis.

Ich sah die Welt mit liebevollen Blicken,
Und Welt und ich, wir schwelgten im Entzücken;
So duftig war, belebend, immer frisch,
Wie Fels, wie Strom, so Bergwald und Gebüsch.
Doch unvermögend Streben, Nachgelalle
Bracht oft den Stift, den Pinsel brachts zu Falle;

Auf neues Wagnis endlich blieb doch nur
Vom besten Wollen halb- und halbe Spur.

Ihr Jüngern aber, die ihr unverzagt
Unausgesprochnes auszusprechen wagt,
Den Sinn, woran die Hand sich stotternd maß,
Das Unvermögen liebevoll vergaß,
Ihr seid es, die, was ich und ihr gefehlt,
Dem weiten Kreis der Kunstwelt nicht verhehlt.
Und wie dem Walde gehts den Blättern allen:
Sie knospen, grünen, welken ab und fallen.

II.

Hausgarten.

Hier sind wir denn vorerst ganz still zu Haus,
Von Tür zu Türe sieht es lieblich aus;
Der Künstler froh die stillen Blicke hegt,
Wo Leben sich zum Leben freundlich regt.
Und wie wir auch durch ferne Lande ziehn,
Da kommt es her, da kehrt es wieder hin;
Wir wenden uns, wie auch die Welt entzücke,
Der Enge zu, die uns allein beglücke.

III.

Freie Welt.

Wir wandern ferner auf bekanntem Grund:
Wir waren jung, hier waren wir gesund
Und schlenderten den Sommerabend lang
Mit halber Hoffnung mannigfaltgen Gang.
Und wie man kam, so ging man nicht zurück:
Begegnen ist ein höchstes Liebeglück.
Und zwei zusammen sehen Fluß und Bahn
Und Berg und Busch sogleich ganz anders an.
Und wer dieselben Pfade wandernd schleicht,
Sei ihm des Zieles holder Wunsch erreicht.

IV.

Geheimster Wohnsitz.

Wie das erbaut war, wie's im Frieden lag,
Es kommt vielleicht vom Altertum zu Tag:
Denn vieles wirkte, hielt am selgen Fleiß,
Wovon die Welt noch keine Silbe weiß.
Der Tempel steht, dem höchsten Sinn geweiht,
Auf Felsengrund in hehrer Einsamkeit.
Daneben wohnt die fromme Pilgerschar,
Sie wechseln, gehend, kommend, Jahr für Jahr.
So ruhig harrt ein wallendes Geschlecht,
Geschützt durch Mauern, mehr durch Licht und Recht,
Und wer sich dort sein Probejahr befand,
Hat in der Welt gar einen eignen Stand;
Wir hofften selbst uns im Asyl zu gründen:
Wer Buchten kennt, Erdzungen, wird es finden.
Der Abend war unübertrefflich schön —
Ach, wollte Gott, ein *Künstler* hätts gesehn!

V.

Bequemes Wandern.

Hier sind, so scheint es, Wanderer wohlbedacht:
Denn jeder fände Pfad um Mitternacht.
Wir sagen nicht, wir hättens oft gesehn,
Dergleichen Wege doch gelangs zu gehn;
Denn freilich, wo die Mühe war gehoben,
Da kann der Waller jede Stunde loben:
Er geht beherzt, denn Schritt für Schritt ist leicht,
So daß er fröhlich Zweck und Ziel erreicht.

O selige Jugend, wie sie, Tag und Nacht,
Den Ort zu ändern innigst angefacht,
Durch wilden Bergriß höchst behaglich steigt
Und auf dem Gipfel Nebeldunst erreicht.
Man schelt es nicht: denn wohl genießt sie rein
Auch über Wolken heitern Sonnenschein.

VI.

Gehindertes Verkehr.

Wie sich am Meere Mann um Mann befestigt,
Und am Gestade Schiffer überlästigt,
Die engen Pfade völlig weglos macht,
Auf Sicherheit, mehr auf Gewalt bedacht,
Bald Recht, bald Plackerei, sein selbst gewiß,
Sei, wie es sei, und immer Hindernis,
So Tag und Nacht den Reisenden zur Last:
Es ist vielleicht zu düster aufgefaßt.

OBSERVATIONS ON LEONARDO DA VINCI'S CELEBRATED PICTURE OF THE LAST SUPPER BY GOETHE

Translated, and accompanied with an introduction, by Noehden. London 1821.

[Über Kunst und Alterthum. Dritten Bandes drittes Heft. 1822.]

HERR Dr. Noehden, in Göttingen geboren und eine gelehrte Erziehung daselbst genießend, widmete sich nachher in England dem Geschäft einer Familienerziehung. Seine Lebensereignisse sowie seine Verdienste sind durch eine Biographie im fünften Bande der "Zeitgenossen" dem Vaterlande allgemein bekannt geworden, und ist derselbe gegenwärtig bei dem Britischen Museum angestellt. Er verweilte den Winter von 1818 bis 19 in Weimar, und gegenwärtige Schrift ist als Denkmal seines Aufenthalts daselbst höchst erfreulich; er erinnert sich der seinen Verdiensten und Charakter angemessenen, zutrauensvollen, freundschaftlichen Aufnahme, seines obgleich leider nur vorübergehenden Einflusses in die dortigen Zirkel.

Seine gründlichen Sprachkenntnisse sind durchaus willkommen, und weil die Bemühung, sie zu erlangen, den denkenden und forschenden Mann zur allgemeinen Bildung treibt, muß eine vielseitige Kultur daher entstehen. Seine Bekanntschaft mit Altem und Neuem, historische Kenntnisse aller Art, die Einsicht in den Zustand von England gaben Stoff genug zu unterhaltenden Gesprächen; sodann war seine Teilnahme an den schönen Künsten vorzüglich geeignet, um die Unterhaltung der Gesellschaft zu beleben.

Denn überzeugt, daß Kunstwerke die schönste Unterlage geistreicher Gespräche seien, das Auge ergötzend, den Sinn auffordernd, das Urteil offenbarend, ist es in Weimar herkömmlich, Kupferstiche und Zeichnungen vereinigten Freunden vorzulegen. Insofern nun eine solche Sammlung nach Schulen geordnet ist, oder vielmehr nach wechselseitigem Einfluß der Meister und Mitschüler, so ist sie

desto wirksamer und gründet das Gespräch, indem sie es belebt. Gedachten Winter jedoch war die Betrachtung Leonards da Vinci an der Tagesordnung, weil von Mailand bedeutende, auf diesen Künstler bezügliche Kunstschätze soeben anlangten und der über das Abendmahl verfaßte Aufsatz Herrn Dr. Noehden mitgeteilt wurde. Daß er diese Arbeit billige, ließ sich bald bemerken, ja er betätigte seine Teilnahme durch begonnene Übersetzung.

Eine Reise nach Italien, wenn sie schon seine Gegenwart entzieht, wird einem so unterrichteten Manne sodann gern gegönnt; er benutzt sogleich in Mailand die Gelegenheit, gedachtes Kunstwerk nochmals zu untersuchen. Nun aber gibt er in vorausgesendeter Einleitung Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande desselben und erweitert unsere Kenntnis davon auf mancherlei Weise: das bisher Bekannte bestimmt er näher, berichtigt Erfahrung und Urteil; ferner benachrichtigt er uns von einigen Kopien und schätzt sie. Die von Castellazzo sah er nicht, jedoch die aus der Karthause von Pavia 1818 in London. Er gedenkt ferner der Tapete in St. Peter, am Fronleichnams-Tage aufgehängt, rühmt eine Originalskizze in der Königlichen Sammlung, tadelt aber die Kopie Rylands als höchst unvollkommen und spricht auslangend von Kupferstichen nach dem merkwürdigen Bilde.

Auf diese Einleitung folgt die Übersetzung selbst, mit Bedacht, Genauigkeit und doch mit Freiheit behandelt. Druck und Papier ist Englands wert, und es kommt dem Deutschen wunderlich vor, seine Gedanken so anständig vorgetragen zu sehen; freilich um hiezu zu gelangen, mußten sie übers Meer wandern und durch Freundes Vermittlung in einer fremden Sprache sich hervortun.

Eine Miniatur-Nachbildung des kolossalen Gemäldes von Joseph Mochetti findet sich in den Prachtexemplaren dem Titel gegenüber, welchen als Vignette eine auf Seine des Großherzogs von Weimar Königliche Hoheit in Mailand geprägte Medaille zum Andenken der Akquisition dortiger bedeutender Kunstschätze ziert. Die dem Ganzen vorausgeschickte Dedikation an Ihro der Frau Erbgroß-

herzogin Kaiserliche Hoheit ist sowohl für den Verfasser als für den hohen bedeutenden Kreis ein erfreuliches Denkmal.

Abschließen können wir nicht, ohne Herrn Dr. Noehden für eine freundlich fortgesetzte Teilnahme zu danken, wovon bei Gelegenheit einer Entwickelung des Triumphzugs von Mantegna nächstens umständlicher zu handeln sein wird.

VORBILDER FÜR FABRIKANTEN UND HANDWERKER

auf Befehl des Ministers für Handel, Gewerbe und Bauwesen herausgegeben von der technischen Deputation der Gewerbe. Berlin 1821. Drei Abteilungen. (Nicht im Handel.)

[Über Kunst und Alterthum. Dritten Bandes drittes Heft. 1822.]

WENN die Künste aus einem einfachen Naturzustande oder aus einer barbarischen Verderbnis nach und nach sich erheben, so bemerkt man, daß sie stufenweise einen gewissen Einklang zu erhalten bemüht sind; deswegen denn auch die Produkte solcher Übergangszeiten, im ganzen betrachtet, obgleich unvollkommen, uns doch eine gewisse Zustimmung abgewinnen.

Ganz unerläßlich aber ist die Einheit auf dem Gipfel der Kunst; denn wenn der Baumeister zu dem Gefühl gelangt, daß seine Werke sich in edlen, einfachen, faßlichen Formen bewähren sollen, so wird er sich nach Bildhauern umsehen, die gleichmäßig arbeiten. An solchen Verein wird der Maler sich anschließen, und durch sie wird Steinhauer, Erzgießer, Schnitzwerker, Tischer, Töpfer, Schlösser und wer nicht alles geleitet, ein Gebäude fördern helfen, das zuletzt Sticker und Wirker als behagliche Wohnung zu vollenden gesellig bemüht sind.

Es gibt Zeiten, wo eine solche Epoche aus sich selbst erblüht, allein nicht immer ist es rätlich, die Endwirkung dem Zufall zu überlassen, besonders in Tagen, wo die Zerstreuung groß ist, die Wünsche mannigfach, der Geschmack vielseitig. Von oben herein also, wo das anerkannte Gute versammelt werden kann, geschieht der Antrieb am sichersten, und in diesem Sinne ist obgenanntes Werk unternommen und zur Bewunderung vorwärts geführt, auf Befehl und Anordnung des Königlich preußischen Staatsministers Herrn Grafen von Bülow Exzellenz.

Im Vorbericht des Herrn Beuth ist ausgesprochen, daß der Techniker, insofern er seiner Arbeit die höchste Voll-

endung gibt, alles Lob verdiene, daß aber ein Werk erst vollkommen befriedige, wenn das Ausgearbeitete auch in seinen ersten Anlagen, seinen Grundformen wohlgedacht und dem wahren Kunstsinn gemäß erfunden werde.

Damit also der Handwerker, der nicht wie der Künstler einer weitumfassenden Bildung zu genießen das Glück hat, doch sein hohes Ziel zu erreichen ermutigt und gefördert sei, ward vorliegendes Werk unternommen, den Kunstschulen der ganzen preußischen Monarchie als Muster vor Augen zu bleiben. Es wird diejenigen, die es von Jugend auf ansichtig sind, gründlich belehren, so daß sie unter den unzählbaren Resten der alten Kunst das Vorzüglichste auffinden, wählen, nachbilden lernen, sodann aber in gleichem Sinne, worauf alles ankommt, selbst hervorzubringen sich angeregt fühlen.

Ein Werk wie dieses wäre nun durch merkantilische Spekulation schwer zu fördern: es gehörte dazu königliche Munifizenz, einsichtige, kräftige, anhaltende ministerielle Leitung; sodann mußten gelehrte Kenner, eifrige Kunstfreunde, geist- und geschmackreiche Künstler, fertige Techniker, alle zusammenwirken, wenn ein solches Unternehmen begonnen werden und zur Vollendung desselben gegründete Hoffnung erscheinen sollte.

Genannt haben sich als Zeichner zugleich und Kupferstecher Mauch, Moses und Funke, als Kupferstecher Sellier, Wachsmann, Lesnier, Ferdinand Berger jun., und bei *einem* Blatte Anderloni als leitender Meister. Als Kupferdrucker nennt sich Prêtre. Wenn nun der vorzüglichen Reinlichkeit und Zierlichkeit, welche Zeichner und Kupferstecher an diesem Werk bewiesen, rühmlich zu gedenken ist, so verdient endlich auch die große Sauberkeit des Abdrucks billige Anerkennung, zumal da mehrere Blätter mit zwei Platten gedruckt sind. Ungemein sauber, nach der in England erfundenen Weise in Holz geschnitten, erscheint ferner auf dem Haupttitelblatt der preußische gekrönte Adler, Reichsapfel und Zepter haltend. Ein gleiches ist von den großen Buchstaben der sämtlichen Aufschriften zu sagen, welche mit Sinn und Geschmack

älteren deutschen Schriftzügen nachgebildet worden. Mit Vergnügen finden wir sodann bemerkt, daß Herr Geheime Oberbaurat Schinkel auch in das Unternehmen mit Geist und Hand eingreift.

Und so liegen denn vor uns in Großfolio-Format mehrere Platten des Ganzen, das in drei Abteilungen bestehen wird. Von der ersten, welche architektonische und andere Verzierungen enthalten soll, bewundern wir acht Blätter; von der zweiten, Geräte, Gefäße und kleinere Monumente vorstellend, fünf; von der dritten, Verzierungen von Zeugen und für die Wirkerei insbesondere, vier Blätter oder vielmehr sechs, weil zwei einmal schwarz und einmal koloriert vorhanden.

Der Text, Kleinfolio-Format, gleichfalls höchst elegant gedruckt, enthält kurz und klar nötige Anleitung, Andeutung, Hinweisen auf elementare, theoretische Grundsätze, welche, einmal gefaßt, zu ferneren Fortschritten sicheren Weg bahnen.

Uns aber bleibt nichts zu wünschen übrig, als von Zeit zu Zeit vom Wachsen und Gedeihen eines so wichtigen und einflußreichen Werkes Zeuge zu werden.

JULIUS CÄSARS TRIUMPHZUG, GEMALT VON MANTEGNA

[Über Kunst und Alterthum. Vierten Bandes erstes und zweites Heft. 1823.]

DES MEISTERS KUNST IM ALLGEMEINSTEN

An den Werken dieses außerordentlichen Künstlers, vorzüglich auch an dem *Triumphzug Cäsars*, einer Hauptarbeit, wovon wir näher zu handeln gedenken, glauben wir einen Widerstreit zu fühlen, welcher beim ersten Anblick nicht aufzulösen scheint.

Zuvörderst also werden wir gewahr, daß er nach dem strebt, was man Stil nennt, nach einer allgemeinen Norm der Gestalten; denn sind auch mitunter seine Proportionen zu lang, die Formen zu hager, so ist doch ein allgemein Kräftiges, Tüchtiges, Übereinstimmendes durchaus wahrzunehmen an Menschen und Tieren, nicht weniger in allen Nebensachen von Kleidern, Waffen und erdenklichem Gerät. Hier überzeugt man sich von seinem Studium der Antike; hier muß man anerkennen, er sei in das Altertum eingeweiht, er habe sich darein völlig versenkt.

Nun gelingt ihm aber auch die unmittelbarste und individuellste Natürlichkeit bei Darstellung der mannigfaltigsten Gestalten und Charaktere. Die Menschen, wie sie leiben und leben mit persönlichen Vorzügen und Mängeln, wie sie auf dem Markte schlendern, in Prozessionen einhergehen, sich in Haufen zusammendrängen, weiß er zu schildern; jedes Alter, jedes Temperament wird in seiner Eigentümlichkeit vorgeführt, so daß, wenn wir erst das allgemeinste, ideellste Streben gewahr wurden, wir sodann, nicht etwa nebenan, sondern mit dem Höhern verkörpert, auch das Besonderste, Natürlichste, Gemeinste aufgefaßt und überliefert sehen.

LEBENSEREIGNISSE

DIESE beinahe unmöglich scheinende Leistung erklärt sich nur durch Ereignisse seines Lebens. Ein vorzüglicher Maler jener Zeit, Francesco Squarcione, gewinnt unter vielen Schülern den jungen, früh sich auszeichnenden

Mantegna lieb, daß er ihm nicht allein den treusten und entschiedensten Unterricht gönnt, sondern ihn sogar an Kindes Statt annimmt und also mit ihm, für und durch ihn fortwirken zu wollen erklärt.

Als aber endlich dieser herangebildete glückliche Zögling mit der Familie Bellin bekannt wird und sie an ihm gleichfalls den Künstler wie den Menschen anzuerkennen und zu schätzen weiß, in solchem Grade, daß ihm eine Tochter Jakobs, die Schwester von Johann und Gentile, angetraut wird, da verwandelt sich die eifersüchtige Neigung des ersten väterlichen Meisters in einen grenzenlosen Haß, sein Beistand in Verfolgung, sein Lob in Schmähungen.

Nun gehörte aber Squarcione zu den Künstlern, denen im funfzehnten Jahrhunderte der hohe Wert antiker Kunst aufgegangen war; er selbst arbeitete in diesem Sinne nach Vermögen und säumte nicht, seine Schüler unverrückt dahin zu weisen. Es sei sehr töricht, war sein Behaupten, das Schöne, Hohe, Herrliche mit eigenen Augen in der Natur suchen, es mit eigenen Kräften ihr abgewinnen zu wollen, da unsere großen griechischen Vorfahren sich schon längst des Edelsten und des Darstellenswertesten bemächtigt und wir also aus ihren Schmelzöfen schon das geläuterte Gold erhalten könnten, das wir, aus Schutt und Grus der Natur nur mühselig ausklaubend, als kümmerlichen Gewinn eines vergeudeten Lebens bedauern müssen.

In diesem Sinne hatte sich denn der hohe Geist des talentvollsten Jünglings unablässig gehalten, zu Freude seines Meisters und eigenen großen Ehren. Als nun aber Lehrer und Schüler feindselig zerfallen, vergißt jener seines Leitens und Strebens, seines Lehrens und Unterweisens: widersinnig tadelt er nunmehr, was der Jüngling auf seinen Rat, auf sein Geheiß vollbracht hat und vollbringt; er verbindet sich mit der Menge, welche einen Künstler zu sich herabziehen will, um ihn beurteilen zu können. Sie fordert Natürlichkeit und Wirklichkeit, damit sie einen Vergleichungspunkt habe, nicht den höheren, der im Geiste ruht, sondern den gemeineren, äußeren, wo sich denn Ähnlichkeit und Unähnlichkeit des Originals und der

Kopie allenfalls in Anspruch nehmen läßt. Nun soll Mantegna nicht mehr gelten; er vermag, so heißt es, nichts Lebendiges hervorzubringen, seine herrlichsten Arbeiten werden als steinern und hölzern, als starr und steif gescholten. Der edle Künstler, noch in seiner kräftigsten Zeit, ergrimmt und fühlt recht gut, daß ihm eben vom Standpunkt der Antike die Natur nur desto natürlicher, seinem Kunstblick verständlicher geworden, er fühlt sich ihr gewachsen und wagt auch auf dieser Woge zu schwimmen. Von dem Augenblick an ziert er seine Gemälde mit den Ebenbildnissen vieler Mitbürger, und indem er das gereifte Alter im individuellen Freund, die köstliche Jugend in seinen Geliebten verewigt und so den edelsten, würdigsten Menschen das erfreulichste Denkmal setzt, so verschmäht er nicht, auch seltsam ausgezeichnete, allgemein bekannte, wunderlich gebildete, ja den letzten Gegensatz, mißgebildete darzustellen.

Jene beiden Elemente nun fühlt man in seinen Werken, nicht etwa getrennt, sondern verflochten. Das Ideelle, Höhere zeigt sich in der Anlage, in Wert und Würde des Ganzen; hier offenbart sich der große Sinn, Absicht, Grund und Halt. Dagegen dringt aber auch die Natur mit ursprünglicher Gewaltsamkeit herein, und wie der Bergstrom durch alle Zacken des Felsens Wege zu finden weiß und mit gleicher Macht, wie er angekommen, wieder ganz vom ganzen herunterstürzt, so ist es auch hier. Das Studium der Antike gibt die Gestalt, sodann aber die Natur Gewandtheit und letztes Leben.

Da nun aber selbst das größte Talent, welches in seiner Bildung einen Zwiespalt erfuhr, indem es sich zweimal und zwar nach entgegengesetzten Seiten auszubilden Anlaß und Antrieb fand, kaum vermögend ist, diesen Widerspruch ganz auszugleichen, das Entgegengesetzte völlig zu vereinigen, so wird jenes Gefühl, von dem wir zuerst gesprochen, das uns vor Mantegnas Werken ergreift, vielleicht durch einen nicht völlig aufgelösten Widerstreit erregt. Indessen möcht es der höchste Konflikt sein, in welchem sich jemals ein Künstler befunden, da er ein

solches Abenteuer zu bestehen zu einer Zeit berufen war, wo eine sich entwickelnde höchste Kunst über ihr Wollen und Vermögen sich noch nicht deutliche Rechenschaft ablegen konnte.

Dieses Doppelleben also, welches Mantegnas Werke eigentümlich auszeichnet und wovon noch viel zu sagen wäre, manifestiert sich besonders in seinem Triumphzuge Cäsars, wo er alles, was ein großes Talent vermochte, in höchster Fülle vorüberführt.

Hievon gibt uns nun einen genugsam allgemeinen Begriff die Arbeit, welche Andreas Andreani gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts unternommen, indem er die neun Bilder Mantegnas auf ebensoviel Blättern mit Holzstöcken in bedeutender Größe nachgebildet und also die Ansicht und den Genuß derselben allgemeiner verbreitet hat. Wir legen sie vor uns und beschreiben sie der Reihe nach.

1. Posaunen und Hörner, kriegerische Ankündigung, pausbäckige Musikanten voraus. Hierauf andringende Soldaten, Feld-, Kriegs- und Glückszeichen auf Stangen hoch emportragend. Romas Büste voran, Juno, die Verleiherin, der Pfau besonders, Abundantien mit Fruchthorn und Blumenkorb; sie schwanken über fliegenden Wimpeln und schwebenden Tafeln. Dazwischen in den Lüften flammende, dampfende Fackelpfannen, den Elementen zur Ehre, zu Anregung aller Sinne.

Andere Krieger, vorwärtszuschreiten gehindert, stehen still, den unmittelbar nachfolgenden, gewaltsamen Drang abzuwehren; je zwei und zwei halten senkrecht hohe, voneinander entfernte Stangen, an denen man hüben und drüben angeheftet Gemälde, lang und schmal ausgespannt, erblickt. Diese Schildereien, in Felder abgeteilt, dienen zur Exposition; hier wird dem Auge bildlich dargebracht, was geschehen mußte, damit dieser überschwengliche Triumphzug stattfände: feste Städte von Kriegsheeren umringt, bestürmt durch Maschinen, eingenommen, verbrannt, zerstört; weggeführte Gefangene, zwischen Niederlage und Tod — völlig die ankündigende Symphonie, die Introduktion einer großen Oper.

2. Hier nun die nächste und höchste Folge des unbedingten Sieges. Weggeführte Götter, welche die nicht mehr zu schützenden Tempel verlassen. Lebensgroße Statuen von Jupiter und Juno auf zweispännigem, Kolossalbüste der Cybele auf einspännigem Wagen, sodann eine kleinere, tragbare Gottheit, in den Armen eines Knechtes. Der Hintergrund überhaupt von hochaufgetürmten Wagengerüsten, Tempelmodellen, baulichen Herrlichkeiten angefüllt, zugleich Belagerungsmaschinen, Widder und Ballisten. Aber ganz grenzenlos mannigfaltig aufgeschichtet gleich hinterdrein Waffen aller Heeresarten, mit großem, ernsten Geschmack zusammen und übereinander gestellt und gehängt. Erst in der folgenden Abteilung

3. wird jedoch die größte Masse aufgehäuft vorübergeschafft. Sodann sieht man von tüchtigen Jünglingen getragen jede Art von Schätzen: dickbäuchige Urnen, angefüllt mit aufgehäuften Münzen, und auf denselben Traggestellen Vasen und Krüge; auf den Schultern lasten diese schon schwer genug, aber nebenbei trägt jeder noch ein Gefäß oder sonst etwas Bedeutendes. Dergleichen Gruppen ziehen sich auch noch ins folgende Blatt fort.

4. Die Gefäße sind von der mannigfaltigsten Art, aber die Hauptbestimmung ist, gemünztes Silber heranzubringen. Nun schieben sich über dieses Gedränge überlange Posaunen in die Luft vor; an ihnen spielen herabhängende Bänder mit inschriftlicher Widmung: Dem triumphierenden Halbgott Julius Cäsar! Geschmückte Opfertiere; zierliche Kamillen und fleischermäßige Popen.

5. Vier Elefanten, der vordere völlig sichtbar, die drei andern perspektivisch weichend; Blumen und Fruchtkörbe auf den Häuptern, kranzartig. Auf ihrem Rücken hohe, flammende Kandelaber; schöne Jünglinge, leicht bewegt aufreichend, wohlriechendes Holz in die Flammen zu legen, andere die Elefanten leitend, andere anders beschäftigt.

6. Auf die beschwerliche Masse der ungeheuern Tiere folgt mannigfaltige Bewegung; das Kostbarste, das höchste Gewonnene wird nun herangebracht. Die Träger schlagen einen andern Weg ein, hinter den Elefanten ins Bild

schreitend. Was aber tragen sie? Wahrscheinlich lauteres Gold, Goldmünzen in kleinerem Geschirr, kleinere Vasen und Gefäße. Hinter ihnen folgt noch eine Beute von größerem Wert und Wichtigkeit, die Beute der Beuten, die alle vorhergehende in sich begreift. Es sind die Rüstungen der überwundenen Könige und Helden, jede Persönlichkeit als eigene Trophäe. Die Derbheit und Tüchtigkeit der überwundenen Fürsten wird dadurch angezeigt, daß die Träger ihre Stangenlast kaum heben können, sie nah am Boden herschleppen oder gar niedersetzen, um, einen Augenblick ausruhend, sie wieder frischer fortzutragen.

7. Doch sie werden nicht sehr gedrängt: hinter ihnen schreiten Gefangene einher; kein Abzeichen unterscheidet sie, wohl aber persönliche Würde. Edle Matronen gehen voran mit erwachsenen Töchtern. Zunächst gegen den Zuschauer geht ein Fräulchen von acht bis zehen Jahren an der Mutter Seite, so schmuck und zierlich als bei dem anständigsten Feste. Treffliche, tüchtige Männer folgen hierauf, in langen Gewändern, ernst, nicht erniedrigt; es ist ein höheres Geschick, das sie hinzieht. Auffallend ist daher im folgenden Glied ein großer, wohlgebildeter, gleichfalls ehrenvoll gekleideter Mann, welcher mit grimmigem, beinahe fratzenhaftem Gesicht rückwärtsblickt, ohne daß wir ihn begreifen. Wir lassen ihn vorüber, denn ihm folgt eine Gruppe von anziehenden Frauen. Eine junge Braut in ganzer Jugendfülle, im Vollgesicht dargestellt (wir sagen Braut, weil sie auch ohne Kranz in den Haaren so bezeichnet zu werden verdiente) steht hinterwärts; vor dem Zuschauer zum Teil verdeckt von einer älteren kinderbelästigten Frau. Diese hat ein Wickelkind auf dem rechten Arme, und ihre linke Hand nimmt ein stillstehender Knabe in Anspruch, der den Fuß aufgereckt; weinend will er auch getragen sein. Eine ältere, sich über ihn hinneigende Person, vielleicht die Großmutter, sucht ihn vergebens zu begütigen.

Höchlich rühmen müssen wir indes den Künstler, daß kein Kriegsheld, kein Heerführer als Gefangener vorgeführt wird. Sie sind nicht mehr, ihre Rüstungen trug

man hohl vorbei; aber die eigentlichen Staaten, die uralten edlen Familien, die tüchtigen Ratsherrn, die behäbigen, fruchtbar sich fortpflanzenden Bürger führt man im Triumph auf — und so ist es denn alles gesagt: die einen sind totgeschlagen, und die andern leiden.

Zwischen diesem und dem folgenden Bilde werden wir nun gewahr, warum der stattliche Gefangene so grimmig zurückblickt. Mißgestaltete Narren und Possenreißer schleichen sich heran und verhöhnen die edlen Unglücklichen; diesem Würdigen ist das noch zu neu, er kann nicht ruhig vorübergehn: wenn er dagegen nicht schimpfen mag, so grinst er dagegen.

8. Aber der Ehrenmann scheint noch auf eine schmählichere Weise verletzt: es folgt ein Chor Musikanten in kontrastierenden Figuren. Ein wohlbehaglicher, hübscher Jüngling, langer, fast weiblicher Kleidung, singt zur Leier und scheint dabei zu springen und zu gestikulieren. Ein solcher durfte beim Triumphzug nicht fehlen; sein Geschäft war, sich seltsam zu gebärden, neckische Lieder zu singen, die überwundenen Gefangenen frevelhaft zu verspotten. Die Schalksnarren deuten auf ihn und scheinen mit albernen Gebärden seine Worte zu kommentieren, welches jenem Ehrenmann allzu ärgerlich auffallen mag.

Daß übrigens von keiner ernsthaft-edlen Musik die Rede sei, ergibt sich sogleich aus der folgenden Figur: denn ein himmellanger, schafbepelzter, hochgemützter Dudelsackpfeifer tritt unmittelbar hinterdrein; Knaben mit Schellentrommeln scheinen den Mißlaut zu vermehren. Einige rückwärts blickende Soldaten aber und andere Andeutungen machen uns aufmerksam, daß nun bald das Höchste erfolgen werde.

9. Und nun erscheint auch auf einem übermäßig, obgleich mit großem Sinn und Geschmack verzierten Wagen Julius Cäsar selbst, dem ein tüchtig gestalteter Jüngling auf einer Art Standarte das 'Veni Vidi Vici' entgegenhält. Dieses Blatt ist so gedrängt voll, daß man die nackten Kinder mit Siegeszweigen zwischen Pferden und Rädern nur mit Angst ansieht; in der Wirklichkeit müßten sie längst zerquetscht sein. Trefflicher war jedoch ein solches

Gedränge, das für die Augen immer unfaßlich und für den Sinn verwirrend ist, bildlich nicht darzustellen.

10. Ein zehntes Bild aber ist für uns nun von der größten Bedeutung: denn das Gefühl, der Zug sei nicht geschlossen, wandelt einen jeden an, der die neun Blätter hintereinander legt. Wir finden nicht allein den Wagen steil, sondern sogar hinter demselben durch den Rahmen abgeschnittene Figuren; das Auge verlangt einen Nachklang und wenigstens einige der Hauptgestalt nahetretende, den Rücken deckende Gestalten.

Zu Hülfe kommt uns nun ein eigenhändiger Kupferstich, welcher mit der größten Sorgfalt gearbeitet und zu den vorzüglichsten Werken des Meisters dieser Art zu rechnen ist. Eine Schar tritt heran männlicher, älterer und jüngerer, sämtlich charakteristischer Personen. Daß es der Senat sei, ist keineswegs zuzugeben; der Senat wird den Triumphzug am schicklichen Ort durch eine Deputation empfangen haben, aber auch diese konnte ihm nicht weiter entgegengehen, als nötig war, umzukehren und vorauszuschreiten und den versammelten Vätern die Ankömmlinge vorzuführen.

Doch sei diese Untersuchung dem Altertumsforscher vorbehalten. Nach unsrer Weise dürfen wir nur das Blatt aufmerksam betrachten, so spricht es sich wie jedes vortreffliche Kunstwerk selbst aus; da sagen wir denn geradezu: es ist der *Lehrstand*, der gern dem siegenden Wehrstand huldiget, weil durch diesen allein Sicherheit und Fördernis zu hoffen ist. Den Nährstand hatte Mantegna in den Triumphzug als Tragende, Bringende, Feiernde, Preisende verteilt, auch in der Umgebung als Zuschauer aufgestellt. Nun aber freut sich der Lehrstand, den Überwinder zu begleiten, weil durch ihn Staat und Kultur wieder gesichert ist.

In Absicht auf Mannigfaltigkeit der Charakteristik ist das beschriebene Blatt eines der schätzbarsten, die wir kennen, und Mantegna hat gewiß diesen Zug auf der Hohen Schule von Padua studiert.

Voran im ersten Glied in langen, faltigen Gewändern drei Männer mittleren Alters, teils ernsten, teils heiteren An-

gesichts, wie beides Gelehrten und Lehrern ziemt. Im zweiten Gliede zeichnet sich zunächst eine alte, kolossale, behaglich-dicke, kräftige Natur aus, die hinter allem dem mächtigen Triumphgewirre sich noch ganz tüchtig hervortut. Das bartlose Kinn läßt einen fleischigen Hals sehen, die Haare sind kurz geschnitten; höchst behaglich hält er die Hände auf Brust und Bauch und macht sich nach allen bedeutenden Vorgängern noch immer auffallend bemerklich. Unter den Lebendigen hab ich niemanden gesehen, der ihm zu vergleichen wäre, außer Gottsched; dieser würde in ähnlichem Fall und gleicher Kleidung ebenso einhergeschritten sein: er sieht vollkommen dem Pfeiler einer dogmatisch-didaktischen Anstalt gleich. Wie er ohne Bart und Haupthaare, sind auch seine Kollegen, wenngleich behaart, doch ohne Bärte; der vorderste, etwas ernster und grämlicher, scheint eher dialektischen Sinn zu haben. Solcher Lehrenden sind sechs, welche in Haupt und Geist alles mit sich zu tragen scheinen; dagegen die Schüler nicht allein durch jüngere, leichtere Gestalten bezeichnet sind, sondern auch dadurch, daß sie gebundene Bücher in Händen tragen, anzuzeigen, daß sie, sowohl hörend als lesend, sich zu unterrichten geneigt seien.

Zwischen jene Ältesten und Mittleren ist ein Knabe von etwa acht Jahren eingeklemmt, um die ersten Lehrjahre zu bezeichnen, wo das Kind sich anzuschließen geneigt ist, sich einzumischen Lust hat; es hängt ein Pennal an seiner Seite, anzudeuten, daß er auf dem Bildungswege sei, wo dem Herankömmling manches Unangenehme begegnet. Wunderlicher und anmutig-natürlicher ist nichts zu ersinnen als dies Figürchen in solcher Lage.

Die Lehrer gehen jeder vor sich hin, die Schüler unterhalten sich untereinander.

Nun aber macht den ganzen Schluß, wie billig, das Militär, von welchem denn doch zuerst und zuletzt die Herrlichkeit des Reiches nach außen erworben und die Sicherheit nach innen erhalten werden muß. Diese ganze große Forderung aber befriedigt Mantegna mit ein paar Figuren: ein jüngerer Krieger, einen Ölzweig tragend, den Blick aufwärts gerichtet, läßt uns im Zweifel, ob er sich des

Siegs erfreue, oder ob er sich über das Ende des Kriegs betrübe; dagegen ein alter, ganz abgelebter, in den schwersten Waffen, indem er die Dauer des Krieges repräsentiert, überdeutlich ausspricht, dieser Triumphzug sei ihm beschwerlich und er werde sich glücklich schätzen, heute abend irgendwo zur Ruhe zu kommen.

Der Hintergrund dieses Blatts nun, anstatt daß wir bisher meistens freie Aussichten gehabt, drängt sich, dem Menschendrang gemäß, gleichfalls zusammen. Rechter Hand sehen wir einen Palast, zur Linken Turm und Mauern: die Nähe des Stadttors möchte damit angedeutet sein, angezeigt, daß wir uns wirklich am Ende befinden, daß nunmehr der ganze Triumphzug in die Stadt eingetreten und innerhalb derselben beschlossen sei.

Sollten auch dieser Vermutung die Hintergründe der vorhergehenden Blätter zu widersprechen scheinen, indem landschaftliche Aussichten, viel freie Luft, zwar auf Hügeln Tempel und Paläste, doch auch Ruinen gesehen werden, so läßt sich doch auch annehmen, daß der Künstler hiebei die verschiedenen Hügel von Rom gedacht und sie so bebaut und so ruinenhaft, wie er sie zu seiner Zeit gefunden, vorgestellt habe. Diese Auslegung gewinnt um so mehr Kraft, als doch wohl einmal ein Palast, ein Kerker, eine Brücke, die als Wasserleitung gelten kann, eine hohe Ehrensäule dasteht, die man denn doch auf städtischem Grund und Boden vermuten muß.

Doch wir halten inne, weil wir sonst ins Grenzenlose gerieten und man mit noch so viel gehäuften Worten den Wert der flüchtig beschriebenen Blätter doch nicht ausdrücken könnte.

1) Ursprung, Wanderung, Beschaffenheit der Bilder.
2) Fernere Geschichte derselben. Sammlungen Karls des Ersten von England.
3) Mantegnas eigene Kupferstiche in bezug auf den Triumph.
4) Zeugnis von Vasari mit Bemerkungen darüber.
5) Allgemeine Betrachtung und Mißbilligung seiner falschen Methode, von hinten hervor zu beschreiben.

6) Emendation der Bartschischen Auslegung.
7) Schwerdgeburths Zeichnung.

1. Mantegna lebte 1431 bis 1506 und malte in seiner besten Zeit auf Anregen seines großen Gönners, Ludwig Gonzaga, Herzogs von Mantua, gedachten Triumphzug für den Palast in der Nähe des Klosters St. Sebastian. Der Zug ist nicht auf die Wand, nicht im unmittelbaren Zusammenhange gemalt, sondern in neun abgesonderten Bildern, vom Platze beweglich; daher sie denn auch nicht an Ort und Stelle geblieben. Sie kamen vielmehr unter Karl dem Ersten, welcher als ein großer Kunstfreund die köstlichsten Schätze zusammenbrachte und also auch den Herzog von Mantua auskaufte, nach London und blieben daselbst, obgleich nach seinem unglücklichen Tode die meisten Besitzungen dieser Art durch eine Auktion verschleudert wurden.

Gegenwärtig befinden sie sich, hochgeehrt, im Palaste Hamptoncourt, neun Stücke, alle von gleicher Größe, völlig quadrat, jede Seite neun Fuß, mit Wasserfarben auf Papier gemalt, mit Leinwand unterzogen, wie die Raffaelischen Kartone, welche denselben Palast verherrlichen.

Die Farben dieser Bilder sind höchst mannigfaltig, wohlerhalten und lebhaft, die Hauptfarben in allen ihren Abstufungen, Mischungen und Übergängen zu sehen: dem Scharlach steht anderes Hell- und Tiefrot entgegen, an Dunkel- und Hellgelb fehlt es nicht, Himmelblau zeigt sich, Blaßblau, Braun, Schwarz, Weiß und Gold.

Die Gemälde sind überhaupt in gutem Zustande, besonders die sieben ersten; die zwei letzteren, ein wenig verbleicht, scheinen von der Zeit gelitten zu haben oder abgerieben zu sein; doch ist dies auch nicht bedeutend. Sie hangen in vergoldeten Rahmen neun Fuß hoch über dem Boden, drei und drei auf drei Wände verteilt (die östliche ist eine Fensterseite), und folgen sie, von der südlichen zur nördlichen, völlig in der Ordnung, wie sie Andreas Andreani numeriert hat.

Erwähnung derselben tut "Hamptoncourt - Guide",

Seite 19, mit wenigen Worten; nicht viel umständlicher das Prachtwerk "The History of the Royal Residences of Windsor Castle, St. James's Palace p. p. By W. H. Pyne. In three Volumes", London 1819, welches gerade diesem Zimmer keine bildliche Darstellung gegönnt hat.

Vorstehende nähere Nachricht verdanken wir der Gefälligkeit eines in England wohnenden deutschen Freundes, des Herrn Dr. Noehden, welcher nichts ermangeln läßt, das in Weimar angeknüpfte schöne Verhältnis auch in der Ferne dauerhaft und in Wechselwirkung zu erhalten. Auf unser zutrauliches Ansuchen begab er sich wiederholt nach Hamptoncourt, und alles, was wir genau von Maß, Grund, Farben, Erhaltung, Aufstellung und so weiter angeben, ist die Frucht seiner aufmerksamen Genauigkeit.

2. Die frühste Neigung der Engländer zur Kunst mußte sich in Ermangelung inländischer Talente nach auswärtigen Künstlern und Kunstwerken umsehen. Unter Heinrich dem Achten arbeitete Holbein viel in England. Was unter Elisabeth und Jakob dem Ersten geschehen, wäre noch zu untersuchen. Der hoffnungsvolle Kronprinz Heinrich, zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts geboren, hatte viel Sinn für die Künste und legte bedeutende Sammlungen an. Als er vor dem achtzehnten Jahre mit Tode abging, erbte Karl der Erste mit der Krone die Sammlung des Bruders und seine Liebhaberei. Rubens und van Dyck werden als Künstler beschäftigt, als Kunstkenner zu Sammlungen behülflich.

Die Sammlung des Herzogs von Mantua wird angekauft, mit ihr also die neun Tafeln Triumphzug. Über das Jahr sind wir nicht genau belehrt, es muß aber zwischen 1625 und 1642 fallen, indem nachher, während der Bürgerkriege, Geldmangel dem König dergleichen Akquisitionen untersagte.

"Nach des Königs Ermordung wurde sowohl sein als seiner Gemahlin und Prinzen Vermögen der Nation heimgefallen erklärt und durch einen Parlamentsbeschluß vom März 1649 auktionsweise zum Verkauf angeboten, wor-

unter auch sämtliche Kunstwerke und Gemälde. Aber erst den folgenden Juni faßte die Gemeine, um ihr neues Gemeingut desto kräftiger zu befestigen, über die Verwendung des persönlichen Vermögens des letzten Königs, der Königin und Prinzen einen Beschluß. Sie erließ einen Befehl, alles zu verzeichnen, zu schätzen und zu verkaufen, ausgenommen solche Teile, welche zum Gebrauch des Staates vorzubehalten seien, jedoch mit solcher Vorsicht, um alle Nachrede einzelnen Interesses zu vermeiden, daß kein Glied des Hauses sich damit befasse. In diese Schätzung und Verkauf waren eingeschlossen, heu dolor! die ganze Sammlung von edlen Gemälden, alten Statuen und Büsten, welche der letzte König mit grenzenlosen Kosten und Mühen von Rom und allen Teilen Italiens herbeigeschafft hatte."

Ein Verzeichnis dieser höchst kostbaren Merkwürdigkeiten, wovon jetzt gar manche den Palästen des Louvre und Eskurials, auch mancher ausländischen Fürsten zur Verherrlichung dienen, mit Schätzungs- und Verkaufspreisen, ward unter folgendem Titel 1757 in London gedruckt: "A Catalogue and Description of King Charles the First's Capital Collection of Pictures, Bronzes, Limnings, Medals, Statues and other Curiosities".

Nun heißt es auf der fünften Seite: "Gemälde zu Hamptoncourt Nr. 332, geschätzt viertausendsechshundertfünfundsiebzig Pfund zehn Schillinge; darunter waren:

1) Neun Stück, der Triumphzug des Julius Cäsar, gemalt von Andreas Mantegna, geschätzt tausend Pfund.

2) Herodias, St. Johannes' Haupt in einer Schüssel haltend, von Tizian, geschätzt einhundertundfunfzig Pfund."

Die größere Anzahl der Gemälde, welche den übrigen Wert von dreitausendfünfhundertundfünfundzwanzig Pfund zehn Schillinge ausmachte, ist nicht einzeln aufgeführt.

Da nun aber hieraus hervorgeht, daß Karl der Erste die Gemälde Mantegnas besessen, so wird noch zum Überfluß dargetan, woher sie zu ihm gekommen; folgendes diene zur Erläuterung.

"König Karls Museum war das berühmteste in Europa; er liebte, verstand und schätzte die Künste. Da er nicht das Glück hatte, große Malergeister unter seinen Untertanen zu finden, so rief er die geschicktesten Meister anderer Nationen herbei, mit rühmlicher Vorliebe, um sein eigenes Land zu bereichern und zu unterrichten. Auch beschränkte er seinen Aufwand keineswegs auf lebende Künstler: denn außer einzelnen Stücken kaufte er die berühmte Sammlung des Herzogs von Mantua, nachdem er vorher eine Grundstiftung gelegt hatte von dem, was er von seinem Bruder erbte, dem liebenswürdigen Prinzen Heinrich, der, wie man aus dem Katolog sieht, auch außer andern würdigen Eigenschaften Geschmack für Gemälde besaß und einen edlen Eifer, die Künste zu ermuntern.

Glücklicherweise sind diese so oft belobten Bilder in England geblieben und wohl auch noch andere, die wir dort bewundern. Ob zufällig, wollen wir nicht entscheiden: denn die Klausel des republikanischen Beschlusses, daß man zurückhalten könne, was zum Gebrauch des Staates dienlich sei, ließ ja gar wohl zu, daß jene zwar gewaltsamen, aber keineswegs rohen und unwissenden Machthaber das Beste auf den nunmehr republikanischen Schlössern zurückbehielten."

Dem sei nun, wie ihm sei, der Engländer, dem wir die bisherige Aufklärung schuldig sind, äußert sich folgendermaßen: "Der Streich, der die Königswürde so tief niederlegte, zerstreute zugleich die königliche tugendsame Sammlung. Die ersten Kabinette von Europa glänzen von diesem Raube; die wenigen guten, in den königlichen Palästen zerstreuten Stücke sind bei uns nur kümmerliche Überreste von dem, was gesammelt oder wieder versammelt war von König Karls glänzenden Galerien. Man sagt, die Holländer hätten vieles angekauft und einiges seinem Sohne wieder überlassen. Der beste Teil aber bleibt begraben in der Düsternis, wenn er nicht gar untergeht in den Gewölben des Eskurials."

3. Mantegnas Kupferstiche werden hochgehalten wegen Charakter und meisterhafter Ausführung, freilich nicht im

Sinne neuer Kupferstecherkunst. Bartsch zählt ihrer siebenundzwanzig, die Kopien mitgerechnet; in England befinden sich nach Noehden siebenzehn, darunter sind auf den Triumphzug bezüglich nur viere, Nr. 5, 6 und 7, die sechste doppelt, aber umgekehrt, worauf ein Pilaster.

Ein englischer noch lebender Kenner hegt die Überzeugung, daß nicht mehr als genannte vier Stücke vorkommen, und auch wir sind der Meinung, daß Mantegna sie niemals alle neun in Kupfer gestochen habe. Uns irret keineswegs, daß Strutt in seinem biographischen Wörterbuche der Kupferstecher, Band II, Seite 120, sich folgendermaßen ausdrückt: "Der Triumph des Julius Cäsar, gestochen nach seinen eigenen Gemälden, in neun Platten mittlerer Größe, beinahe viereckig. Eine vollständige Sammlung dieser Kupfer ist äußerst rar, kopiert aber wurden sie von Andreas Andreani."

Wenn denn nun auch Baldinucci in seiner Geschichte der Kupferstecherkunst sagt, Mantegna habe den Triumphzug des Julius Cäsar während seines Aufenthaltes in Rom in Kupfer gestochen, so darf uns dieses keineswegs zum Wanken bringen; vielmehr können wir denken, daß der außerordentliche Künstler diese einzelnen Vorarbeiten in Kupfer, wahrscheinlich auch in Zeichnungen, die verloren oder unbekannt sind, gemacht und bei seiner Rückkehr nach Mantua das Ganze höchst wundersam ausgeführt.

Und nun sollen die aus der innern Kunst entnommenen Gründe folgen, die uns berechtigen, dieser Angabe kühnlich zu widersprechen. Die Nummern 5 und 6 (Bartsch 12, 13), von Mantegnas eigener Hand, liegen, durch Glück und Freundesgunst, neben den Platten von Andreani uns vor Augen. Ohne daß wir unternehmen, mit Worten den Unterschied im besonderen auszudrücken, so erklären wir im allgemeinen, daß aus den Kupfern etwas Ursprüngliches durchaus hervorleuchte; man sieht darin die große Konzeption eines Meisters, der sogleich weiß, was er will, und in dem ersten Entwurf unmittelbar alles Nötige der Hauptsache nach darstellt und einander folgen läßt. Als er aber an eine Ausführung im großen

zu denken hatte, ist es wundersam zu beobachten und zu vergleichen, wie er hier verfahren. Jene ersten Anfänge sind völlig unschuldig, naiv, obschon reich, die Figuren zierlich, ja gewissermaßen nachlässig, und jede im höchsten Sinne ausdrucksvoll; die andern aber, nach den Gemälden gefertigt, sind ausgebildet, kräftig, überreich, die Figuren tüchtig, Wendung und Ausdruck kunstvoll, ja mitunter künstlich. Man erstaunt über die Beweglichkeit des Meisters bei entschiedenem Verharren: da ist alles dasselbe, und alles anders; der Gedanke unverrückt, das Walten der Anordnung völlig gleich, im Abändern nirgends gemäkelt noch gezweifelt, sondern ein anderes, höheren Zweck Erreichendes ergriffen.

Daher haben jene ersten eine Gemütlichkeit ohnegleichen, weil sie unmittelbar aus der Seele des großen Meisters hervortraten, ohne daß er an eigentliche Kunstzwecke gedacht zu haben scheint. Wir würden sie einem liebenswürdigen, häuslichen Mädchen vergleichen, um welche zu werben ein jeder Jüngling sich geneigt fühlen müßte; in den andern aber, den ausgeführten, würden wir dieselbe Person wiederfinden, aber als entwickelte, erst verheiratete junge Frau, und wenn wir jene einfach gekleidet, häuslich beschäftigt gesehen, finden wir sie nun in aller Pracht, womit der Liebende das Geliebte so gern ausschmückt. Wir sehen sie in die Welt hervorgetreten, bei Festen und Tänzen; wir vermissen jene, indem wir diese bewundern. Doch eigentlich darf man die Unschuld nicht vermissen, wo sie einem höheren Zwecke aufgeopfert ist.

Wir wünschen einem jeden wahren Kunstfreunde diesen Genuß und hoffen, daß er dabei unsere Überzeugung gewinnen solle.

In dieser werden wir nur um so mehr bestärkt durch das, was Herr Dr. Noehden von dem dritten Kupfer des Mantegna, welches Bartsch nicht hat, in Vergleichung mit der siebenten Tafel des Andreas Andreani meldet: "Wenn auf den beiden andern Blättern, Nummer 5 und 6, gegen die Gemälde Abänderungen vorkommen, so sind sie noch stärker bei der gegenwärtigen Nummer. Die edlen Gefangenen werden zwar vorgeführt, allein die

höchst liebliche Gruppe der Mutter mit Kindern und Ältermutter fehlt ganz, welche also später von dem Künstler hinzugedacht worden. Ferner ist ein gewöhnliches Fenster auf dem Kupferstiche dargestellt, aus welchem drei Personen heraussehen; in dem Gemälde ist es ein breites, gegittertes Fenster, als welches zu einem Gefängnis gehört, hinter welchem mehrere Personen, die man für Gefangene halten kann, stehen. Wir betrachten dies als eine übereinstimmende Anspielung auf den vorübergehenden Zug, in welchem ebenfalls Veränderungen stattgefunden."

Und wir von unserer Seite sehen hier eine bedeutende Steigerung der künstlerischen Darstellung und überzeugen uns, daß dieses Kupfer, wie die beiden andern, dem Gemälde vorgegangen.

4. Vasari spricht mit großem Lobe von diesem Werke, und zwar folgendermaßen: "Dem Marchese von Mantua, Ludwig Gonzaga, einem großen Gönner und Schätzer von Andreas' Kunstfertigkeit, malte er, bei St. Sebastian in Mantua, Cäsars Triumphzug, das Beste, was er jemals geliefert hat. Hier sieht man in schönster Ordnung den herrlich verzierten Wagen (*), Verwandte, Weihrauch und Wohlgerüche, Opfer, Priester, bekränzte, geweihte Stiere, Gefangene, von Soldaten eroberte Beute, geordneten Heereszug, Elefanten, abermals Beute, Viktorien, Städte und Festungen auf verschiedenen Wagen; zugleich auch abgebildet grenzenlose Trophäen auf Spießen und Stangen, auch mancherlei Schutzwaffen für Haupt und Rumpf, Ausputz, Zierat, unendliche Gefäße. Unter der Menge bemerkt man ein Weib, das einen Knaben an der Hand führt, der weinend einen Dorn im Füßchen sehr anmutig und natürlich der Mutter hinweist. (**)

"In diesem Werke hat man auch abermals einen Beweis von seiner schönen Einsicht in die perspektivischen Künste; denn indem er seine Bodenfläche über dem Auge anzunehmen hatte, so ließ er die ersten Füße an der vorderen Linie des Planums vollkommen sehen, stellte jedoch die folgenden desselben Gliedes mehr perspektivisch, gleichsam sinkend vor, so daß nach und nach

Füße und Schenkel dem Gesetz des Augpunktes gemäß sich verstecken.

"Ebenso hält er es auch mit Beute, Gefäßen, Instrumenten und Zieraten; er läßt nur die untere Fläche sehen, die obere verliert sich ebenfalls nach denselben Regeln. Wie er denn überhaupt Verkürzungen darzustellen besonders geschickt war."

Mit einem solchen Sternchen: (*) haben wir vorhin eine Lücke angedeutet, die wir nunmehr ausfüllen wollen. Vasari glaubt in einem nahe vor dem Triumphwagen stehenden Jüngling einen Soldaten zu sehen, der den Sieger mitten in der Herrlichkeit des Festzuges mit Schimpf- und Schmähreden zu demütigen gedenkt, welche Art von übermütiger Gewohnheit aus dem Altertume wohl überliefert wird. Allein wir glauben die Sache anders auslegen zu müssen: der vor dem Wagen stehende Jüngling hält auf einer Stange gleichsam als Feldzeichen einen Kranz, in welchem die Worte 'Veni Vidi Vici' eingeschrieben sind; dies möchte also wohl dem Schluß die Krone aufsetzen. Denn wenn vorher auf mancherlei Bändern und Banderolen an Zinken und Posaunen, auf Tafeln und Täfelchen schon Cäsar genannt und also diese Feierlichkeit auf ihn bezogen wird, so ist doch hier zum Abschluß das höchste Verdienst einer entscheidenden Schnelligkeit verkündet und ihm von einem frohen Anhänger vorgehalten, woran bei genauerer Betrachtung wohl kein Zweifel übrigbleiben möchte.

Das zweite Zeichen: (**) deutet abermals auf eine vom Vasari abweichende Meinung. Wir fragten nämlich, da auf dem Andreanischen Blatte Nr. 7 dieser vom Vasari gerühmte Dorn nicht zu entdecken war, bei Herrn Dr. Noehden in London an, inwiefern das Gemälde hierüber Auskunft gebe; er eilte, dieser und einiger andern Anfragen wegen, gefälligst nach Hamptoncourt und ließ nach genauer Untersuchung sich folgendermaßen vernehmen:

"An der linken Seite der Mutter ist ein Knabe (vielleicht drei Jahre alt), welcher an dieselbe hinaufklimmen will. Er hebt sich auf der Zehe des rechten Fußes, seine

rechte Hand faßt das Gewand der Mutter, welche ihre Linke nach ihm herabgestreckt und mit derselben seinen linken Arm ergriffen hat, um ihm aufzuhelfen. Der linke Fuß des Knaben hat sich vom Boden gehoben, dem Anscheine nach bloß zufolge des aufstrebenden Körpers. Ich hätte es nie erraten, daß ein Dorn in diesen Fuß getreten oder der Fuß auf irgendeine andere Weise verwundet wäre, da das Bild, wenn meine Augen nicht ganz wunderlich trügen, gewiß nichts von der Art zeigt. Das Bein ist zwar steif aufgezogen, welches sich freilich zu einem verwundeten Fuße passen würde; aber dies reimt sich ebensogut mit dem bloß in die Höhe strebenden Körper. Der ganz schmerzenlose Ausdruck des Gesichtes bei dem Knaben, welcher heiter und froh, obgleich begierig, hinaufsieht, und der ruhige Blick der herabsehenden Mutter scheinen mir der angenommenen Verletzung ganz zu widersprechen. An dem Fuße selbst müßte man doch wohl eine Spur der Verwundung, zum Beispiel einen fallenden Blutstropfen, bemerken; aber durchaus nichts Ähnliches ist zu erkennen. Es ist unmöglich, daß der Künstler, wenn er ein solches Bild dem Zuschauer hätte eindrücken wollen, es so zweifelhaft und versteckt gelassen haben könnte. Um ganz ohne Vorurteil bei der Sache zu verfahren, fragte ich den Diener, welcher die Zimmer und Gemälde im Schlosse zu Hamptoncourt zeigt und der mehrere Jahre lang dieses Geschäft verwaltet hat, einen ganz mechanischen, kenntnislosen Menschen, ob er etwas von einem verwundeten Fuße oder einem Dornstich an dem Knaben bemerkte. Ich wollte sehen, welchen Eindruck die Darstellung auf das gemeine Auge und den gemeinen Verstand machte. 'Nein!' war die Antwort, 'davon läßt sich nichts erkennen: es kann nicht sein, der Knabe sieht ja viel zu heiter und froh aus, als daß man ihn sich verwundet denken könnte.' Über den linken Arm der Mutter ist, so wie bei dem rechten, ein rotes Tuch oder Schal geworfen, und die linke Brust ist ebenfalls ganz entblößt.

"Hinter dem Knaben, zur linken Seite der Mutter, steht gebückt eine ältliche Frau, mit rotem Schleiertuche über

dem Kopfe. Ich halte sie für die Großmutter des Knaben, da sie so teilnehmend um ihn beschäftigt ist. In ihrem Gesichte ist auch nichts von Mitleiden, welches doch wahrscheinlich ausgedrückt worden wäre, wenn das Enkelchen an einer Dornwunde litte. In der rechten Hand scheint sie die Kopfbedeckung des Knaben, ein Hütchen oder Käppchen, zu halten, und mit der linken berührt sie den Kopf desselben."

5. Sieht man nun die ganze Stelle, wodurch uns Vasari über diesen Triumphzug hat belehren wollen, mit lebendigem Blick an, so empfindet man alsbald den inneren Mangel einer solchen Vortragsweise; sie erregt in unserer Einbildungskraft nur einen wüsten Wirrwarr und läßt kaum ahnen, daß jene Einzelnheiten sich klar in eine wohlgedachte Folge reihen würden. Schon darin hat es Vasari gleich anfangs versehen, daß er von hinten anfängt und vor allem auf die schöne Verziertheit des Triumphwagens merken läßt; daraus folgt denn, daß es ihm unmöglich wird, die voraustretenden gedrängten, aber doch gesonderten Scharen ordnungsgemäß aufeinander folgen zu lassen; vielmehr greift er auffallende Gegenstände zufällig heraus, daher denn eine nicht zu entwirrende Verwickelung entsteht.

Wir wollen ihn aber deshalb nicht schelten, weil er von Bildern spricht, die ihm vor Augen stehen, von denen er glaubt, daß jedermann sie sehen wird. Auf seinem Standpunkte konnte die Absicht nicht sein, sie den Abwesenden oder gar Künftigen, wenn die Bilder verloren gegangen, zu vergegenwärtigen.

Ist dieses doch auch die Art der Alten, die uns oft in Verzweiflung bringt. Wie anders hätte Pausanias verfahren müssen, wenn er sich des Zweckes hätte bewußt sein können, uns durch Worte über den Verlust herrlicher Kunstwerke zu trösten! Die Alten sprachen als gegenwärtig zu Gegenwärtigen, und da bedarf es nicht vieler Worte. Den absichtlichen Redekünsten Philostrats sind wir schuldig, daß wir uns einen deutlichern Begriff von verlornen köstlichen Bildern aufzubauen wagen.

6. Bartsch in seinem 'Peintre-Graveur', Band XIII, Seite 234, spricht unter der eilften Nummer der Kupferstiche des Andreas Mantegna: "Der römische Senat begleitet einen Triumph. Die Senatoren richten ihren Schritt gegen die rechte Seite; auf sie folgen mehrere Krieger, die man zur Linken sieht, unter welchen einer besonders auffällt, der mit der Linken eine Hellebarde faßt, am rechten Arme ein ungeheures Schild tragend. Der Grund läßt zur Rechten ein Gebäude sehen, zur Linken einen runden Turm. Mantegna hat dieses Blatt nach einer Zeichnung gestochen, die er bei seinem Triumphzug Cäsars wahrscheinlich benutzen wollte, wovon er jedoch keinen Gebrauch gemacht hat."

Wie wir dieses Blatt auslegen, ist in dem ersten Aufsatze über Mantegna im vorigen Stücke zu ersehen; deshalb wir unsere Überzeugung nicht wiederholen, sondern nur bei dieser Gelegenheit den Dank, den wir unserm verewigten Bartsch schuldig sind, auch von unserer Seite gebührend abstatten.

Hat uns dieser treffliche Mann in den Stand gesetzt, die bedeutendsten und mannigfaltigsten Kenntnisse mit weniger Mühe zu gewinnen, so sind wir in einem andern Betracht auch schuldig, ihn als Vorarbeiter anzusehen und hie und da, besonders in Absicht auf die gebrauchten Motive, nachzuhelfen; denn das ist ja eben eins der größten Verdienste der Kupferstecherkunst, daß sie uns mit der Denkweise so vieler Künstler bekannt macht und, wenn sie uns die Farbe entbehren lehrt, das geistige Verdienst der Erfindung auf das sicherste überliefert.

7. Um nun aber sowohl uns als andern teilnehmenden Kunstfreunden den vollen Genuß des Ganzen zu verschaffen, ließen wir durch unseren geschickten und geübten Kupferstecher Schwerdgeburth diesen abschließenden Nachzug, völlig in der Dimension der Andreanischen Tafeln und in einer den Holzstock sowohl in Umrissen als Haltung nachahmenden Zeichnungsart, ausführen, und zwar in umgekehrter Richtung, so daß die Wandelnden nach der Linken zu schreiten. Und so legen wir dieses Blatt unmittelbar hinter den Triumphwagen Cäsars,

wodurch denn, wenn die zehn Blätter hintereinander gesehen werden, für den geistreichen Kenner und Liebhaber das anmutigste Schauspiel entsteht, indem etwas, von einem der außerordentlichsten Menschen vor mehr als dreihundert Jahren intentioniert, zum erstenmal zur Anschauung gebracht wird.

HEMSTERHUIS-GALLITZINISCHE GEMMENSAMMLUNG

[Über Kunst und Alterthum. Vierten Bandes erstes Heft. 1823.]

DEN Freunden meiner literarischen Tätigkeit ist der zweiten Abteilung fünfter Teil *Aus meinem Leben* bekannt genug; sie wissen, daß ich nach überstandenem traurigen Feldzug von 1792 eine frohere Rheinfahrt unternommen, um einen lange schuldigen Besuch bei Freunden zu Pempelfort, Duisburg und Münster abzustatten; wie ich denn auch nicht verfehlte, ausführlich zu erzählen, daß ich mich zu gewünschter Erheiterung überall einer guten Aufnahme zu erfreuen hatte. Von dem Aufenthalte zu Münster berichtete ich umständlich und machte besonders bemerklich, wie eine von Hemsterhuis hinterlassene Gemmensammlung den geistig-ästhetischen Mittelpunkt verlieh, um welchen sich Freunde, übrigens im Denken und Empfinden nicht ganz übereinstimmend, mehrere Tage gern vereinten.

Aus jenem Erzählten geht gleichfalls hervor, wie gedachte Sammlung beim Abschied mir liebevoll aufgedrungen worden, wie ich sie, durch Ordnung gesichert, mehrere Jahre treulich aufbewahrte und in dem Studium dieses bedeutenden Kunstfachs die weimarischen Freunde entschieden förderte; daraus entstand sodann der Aufsatz, welcher vor der Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung des Januars 1807 als Programm seine Stelle nahm, worin die einzelnen Steine betrachtet, beschrieben und gewürdigt, nebst einigen beigefügten Abbildungen zu finden sind.

Da die Besitzerin diesen Schatz verkäuflich abzulassen und das Erlöste zu wohltätigen Zwecken zu verwenden geneigt war, suchte ich eine Übereinkunft deshalb mit Herzog Ernst von Gotha zu vermitteln. Dieser Kenner und Liebhaber alles Schönen und Merkwürdigen, reich genug, seine edle Neigung ungehindert zu befriedigen, war aufs höchste versucht, sich unsere Sammlung anzueignen; doch da ich zuletzt seine schwankenden Entschließungen zugunsten des Ankaufs entschieden glaubte,

überraschte er mich mit einer Erklärung folgenden Inhalts:

"So lebhaft er auch den Besitz der vorliegenden, von ihm als köstlich anerkannten Gemmen wünsche, so hindere ihn doch daran nicht etwa ein innerer Zweifel, sondern vielmehr ein äußerer Umstand: Ihm sei keine Freude, etwas für sich allein zu besitzen; er teile gern den Genuß mit andern, der ihm aber sehr oft verkümmert werde. Es gebe Menschen, die ihre tiefblickende Kennerschaft dadurch zu beweisen suchen, daß sie an der Echtheit irgendeines vorgelegten Kunstwerks zu zweifeln scheinen und solche verdächtig machen. Um sich nun dergleichen nicht wiederholt auszusetzen, entsage er lieber dem wünschenswerten Vergnügen."

Wir enthalten uns nicht, bei dieser Gelegenheit noch folgendes hinzuzusetzen. Es ist wirklich ärgerlich, mit Zweifeln das Vorzüglichste aufgenommen zu sehen; denn der Zweifelnde überhebt sich des Beweises, wohl aber verlangt er ihn von dem Bejahenden. Worauf beruht denn aber in solchen Fällen der Beweis anders als auf einem innern Gefühl, begünstigt durch ein geübtes Auge, das gewisse Kennzeichen gewahr zu werden vermag, auf geprüfter Wahrscheinlichkeit historischer Forderungen und auf gar manchem andern, wodurch wir, alles zusammengenommen, uns doch nur selbst, nicht aber einen andern überzeugen?

Nun aber findet die Zweifelsucht kein reicheres Feld, sich zu ergehen, als gerade bei geschnittenen Steinen: bald heißt es eine alte, bald eine moderne Kopie, eine Wiederholung, eine Nachahmung; bald erregt der Stein Verdacht, bald eine Inschrift, die von besonderem Wert sein sollte, und so ist es gefährlicher, sich auf Gemmen einzulassen, als auf antike Münzen, obgleich auch hier eine große Umsicht gefordert wird, wenn es zum Beispiel gewisse paduanische Nachahmungen von den echten Originalen zu unterscheiden gilt.

Die Vorsteher der Königlich französischen Münzsammlung haben längst bemerkt, daß Privatkabinette, aus der Provinz nach Paris gebracht, gar vieles Falsche enthalten, weil die

Besitzer in einem beschränkten Kreise das Auge nicht genugsam üben konnten und mehr nach Neigung und Vorurteil bei ihrem Geschäft verfahren. Besehen wir aber zum Schluß die Sache genau, so gilt dies von allen Sammlungen, und jeder Besitzer wird gern gestehen, daß er manches Lehrgeld gegeben, bis ihm die Augen aufgegangen.

Jedoch wir kehren in Hoffnung, dieses Abschweifen werde verziehen sein, zu unserm eigentlichen Vortrage wieder zurück.

Jener Schatz blieb noch einige Jahre in meinen Händen, bis er wieder an die fürstliche Freundin und zuletzt an den Grafen Friedrich Leopold von Stolberg gelangte, nach dessen Hinscheiden ich den Wunsch nicht unterdrücken konnte, zu erfahren, wo nunmehr das teure, so genau geprüfte Pfand befindlich sei? wie ich mich denn auch hierüber an gedachtem Orte andringlich vernehmen ließ.

Diesen Wunsch einer Aufklärung wert zu achten, hat man höchsten Orts gewürdigt und mir zu erkennen gegeben, daß gedachte Sammlung unzertrennt unter den Schätzen Ihro Majestät des Königs der Niederlande einen vorzüglichen Platz einnehme; welche nachrichtliche Beruhigung ich mit dem lebhaftesten Danke zu erkennen habe und es für ein Glück achte, gewiß zu sein, daß so vortreffliche Einzelnheiten von anerkanntem Wert, mit Kenntnis, Glück und Aufwand zusammengebracht, nicht zerstreut, sondern auch für die Zukunft beisammen gehalten werden. Vielleicht befinden sie sich noch in denselbigen Kästchen, in welche ich sie vor so viel Jahren zusammengestellt. Da man bei einem langen Leben so vieles zersplittert und zerstört sieht, so ist es ein höchst angenehmes Gefühl, zu erfahren, daß ein Gegenstand, der uns lieb und wert gewesen, sich auch einer ehrenvollen Dauer zu erfreuen habe.

Mögen diese Kunstedelsteine den höchsten einsichtigen Besitzern und allen echten Freunden schöner Kunst immerfort zur Freude und Belehrung gereichen, wozu vielleicht eine französische Übersetzung jenes Neujahrspro-

gramms der Allgemeinen Jenaischen Literaturzeitung mit beigefügten charakteristischen Umrissen nicht wenig beitragen und ein angenehmes Geschenk für alle diejenigen sein würde, welche sich in diesen Regionen mit Ernst und Liebe zu ergehen geneigt sind, worauf hinzudeuten ich mir zur dankbaren Pflicht mache.

ANSICHTEN, RISSE UND EINZELNE TEILE DES DOMS ZU KÖLN, MIT ERGÄNZUNGEN NACH DEM ENTWURF DES MEISTERS

Nebst Untersuchungen über die alte kirchliche Baukunst und vergleichenden Tafeln der vorzüglichsten Denkmale von Sulpiz Boisserée. Stuttgart auf Kosten des Verfassers und der J. G. Cottaischen Buchhandlung. 1821. Im größten Folioformat.

[Über Kunst und Alterthum. Vierten Bandes erstes Heft. 1823.]

SCHON seit mehreren Jahren sah das kunstliebende Publikum diesem Werk mit Verlangen entgegen, nun liegen sechs Probeblätter vor uns, welche den keineswegs geringen Erwartungen, die man zu hegen sich befugt glaubte, vollkommen entsprechen. In der Tat sind alle diese Blätter mit großer Sorgfalt und achtungswürdiger Kunst gezeichnet, auch mit nicht geringerer Kunst und Sorgfalt im Kupferstich ausgeführt. Der Inhalt ist folgender:

Erstes Blatt: Enthält nebst dem Titel als große Anfangsvignette den Prospekt der Stadt Köln und des an derselben herströmenden mächtigen Rheins, von Schinkel gezeichnet und von Haldenwang und Schnell trefflich gestochen.

Zweites: Der genaue Plan des ganzen Domgebäudes, von Schauß gezeichnet und von Wolf gestochen.

Drittes: Äußere Seitenansicht des ganzen Domgebäudes, nach alten Originalentwürfen ergänzt und so dargestellt, als ob alles fertig geworden wäre. Gezeichnet von Fuchs und gestochen von Dutenhofer. Man muß die Kunst an diesem Hauptblatt loben und den Fleiß der beiden Künstler bewundern.

Viertes: Querdurchschnitt der Kirche, welche dem Beschauer die Ansicht des Chors gewährt. Zeichner und Kupferstecher des vorigen Blatts haben auch hier mit demselben lobenswürdigen Erfolge gearbeitet.

Fünftes: Enthält die Abbildung eines der Kirchenfenster, mit bunter Glasmalerei geziert, nach seiner ganzen Höhe

und Gestalt vollständig, und noch von sieben andern dergleichen Fenstern die obere Hälfte; alle mit einer großen Mannigfaltigkeit verschiedener Ornamente dieser Art geschmückt, sehr sauber illuminiert.

Das sechste endlich enthält architektonisches Detail, nämlich Säulenknäufe, Bündelpfeiler, Basen derselben und dergleichen mehr. Es gibt weder an sauberm Stich von Sellier, noch an schöner, sorgfältiger Zeichnung von Angelo Quaglio keinem der übrigen Blätter etwas nach.

Zu wünschen und zu hoffen ist nun, daß ein teilnehmendes Publikum die vieljährige, kaum zu schildernde Bemühung des Unternehmers reichlich belohne.

VON DEUTSCHER BAUKUNST 1823

[Über Kunst und Alterthum. Vierten Bandes zweites Heft. 1823.]

EINEN großen Reiz muß die Bauart haben, welche die Italiener und Spanier schon von alten Zeiten her, wir aber erst in der neuesten die *deutsche* (tedesca, germanica) genannt haben. Mehrere Jahrhunderte ward sie zu kleinern und zu ungeheuren Gebäuden angewendet, der größte Teil von Europa nahm sie auf, tausende von Künstlern, abertausende von Handwerkern übten sie, den christlichen Kultus förderte sie höchlich und wirkte mächtig auf Geist und Sinn: sie muß also etwas Großes, gründlich Gefühltes, Gedachtes, Durchgearbeitetes enthalten, Verhältnisse verbergen und an den Tag legen, deren Wirkung unwiderstehlich ist.

Merkwürdig war uns daher das Zeugnis eines Franzosen, eines Mannes, dessen eigene Bauweise der gerühmten sich entgegensetzte, dessen Zeit von derselben äußerst ungünstig urteilte, und dennoch spricht er folgendermaßen:

"Alle Zufriedenheit, die wir an irgendeinem Kunstschönen empfinden, hängt davon ab, daß Regel und Maß beobachtet sei; unser Behagen wird nur durch Proportion bewirkt. Ist hieran Mangel, so mag man noch so viel äußere Zierat anwenden: Schönheit und Gefälligkeit, die ihnen innerlich fehlen, wird nicht ersetzt; ja man kann sagen, daß ihre Häßlichkeit nur verhaßter und unerträglicher wird, wenn man die äußeren Zieraten durch Reichtum der Arbeit oder der Materie steigert.

"Um diese Behauptung noch weiter zu treiben, sag ich, daß die Schönheit, welche aus Maß und Proportion entspringt, keineswegs kostbarer Materien und zierlicher Arbeit bedarf, um Bewunderung zu erlangen; sie glänzt vielmehr und macht sich fühlbar, hervorblickend aus dem Wuste und der Verworrenheit des Stoffes und der Behandlung. So beschauen wir mit Vergnügen einige Massen jener gotischen Gebäude, deren Schönheit aus Symmetrie und Proportion des Ganzen zu den Teilen und der Teile untereinander entsprungen erscheint und bemerklich ist ungeachtet der häßlichen Zieraten, womit sie verdeckt sind, und zum Trutz derselben. Was uns aber am meisten über-

zeugen muß, ist, daß, wenn man diese Massen mit Genauigkeit untersucht, man im ganzen dieselben Proportionen findet wie an Gebäuden, welche, nach Regeln der guten Baukunst erbaut, uns beim Anblick so viel Vergnügen gewähren."

François Blondel, Cours d'Architecture. Cinquième partie, Livre V, Chap. XVI. XVII.

Erinnern dürfen wir uns hiebei gar wohl jüngerer Jahre, wo der Straßburger Münster so große Wirkung auf uns ausübte, daß wir unberufen unser Entzücken auszusprechen nicht unterlassen konnten. Ebendas, was der französische Baumeister nach gepflogener Messung und Untersuchung gesteht und behauptet, ist uns unbewußt begegnet, und es wird ja auch nicht von jedem gefordert, daß er von Eindrücken, die ihn überraschen, Rechenschaft geben solle.

Standen aber diese Gebäude jahrhundertelang nur wie eine alte Überlieferung da, ohne sonderlichen Eindruck auf die größere Menschenmasse, so ließen sich die Ursachen davon gar wohl angeben. Wie mächtig hingegen erschien ihre Wirksamkeit in den letzten Zeiten, welche den Sinn dafür wieder erweckten! Jüngere und Ältere beiderlei Geschlechts waren von solchen Eindrücken übermannt und hingerissen, daß sie sich nicht allein durch wiederholte Beschauung, Messung, Nachzeichnung daran erquickten und erbauten, sondern auch diesen Stil bei noch erst zu errichtenden, lebendigem Gebrauch gewidmeten Gebäuden wirklich anwendeten und eine Zufriedenheit fanden, sich gleichsam urväterlich in solchen Umgebungen zu empfinden.

Da nun aber einmal der Anteil an solchen Produktionen der Vergangenheit erregt worden, so verdienen diejenigen großen Dank, die uns in den Stand setzen, Wert und Würde im rechten Sinne, das heißt historisch zu fühlen und zu erkennen, wovon ich nunmehr einiges zur Sprache bringe, indem ich mich durch mein näheres Verhältnis zu so bedeutenden Gegenständen aufgefordert fühle.

Seit meiner Entfernung von Straßburg sah ich kein wichtiges, imposantes Werk dieser Art. Der Eindruck erlosch,

und ich erinnerte mich kaum jenes Zustandes, wo mich ein solcher Anblick zum lebhaftesten Enthusiasmus angeregt hatte. Der Aufenthalt in Italien konnte solche Gesinnungen nicht wieder beleben, um so weniger, als die modernen Veränderungen am Dome zu Mailand den alten Charakter nicht mehr erkennen ließen, und so lebte ich viele Jahre solchem Kunstzweige entfernt, wo nicht gar entfremdet.

Im Jahr 1810 jedoch trat ich, durch Vermittelung eines edlen Freundes, mit den Gebrüdern Boisserée in ein näheres Verhältnis. Sie teilten mir glänzende Beweise ihrer Bemühungen mit; sorgfältig ausgeführte Zeichnungen des Doms zu Cöln, teils im Grundriß, teils von mehreren Seiten, machten mich mit einem Gebäude bekannt, das nach scharfer Prüfung gar wohl die erste Stelle in dieser Bauart verdient; ich nahm ältere Studien wieder vor und belehrte mich durch wechselseitige freundschaftliche Besuche und emsige Betrachtung gar mancher aus dieser Zeit sich herschreibenden Gebäude in Kupfern, Zeichnungen, Gemälden, so daß ich mich endlich wieder in jenen Zuständen ganz einheimisch fand.

Allein der Natur der Sache nach, besonders aber in meinem Alter und meiner Stellung, mußte mir das Geschichtliche dieser ganzen Angelegenheit das Wichtigste werden, wozu mir denn die bedeutenden Sammlungen meiner Freunde die besten Fördernisse darreichten.

Nun fand sich glücklicherweise, daß Herr Moller, ein höchst gebildeter, einsichtiger Künstler, auch für diese Gegenstände entzündet ward und auf das glücklichste mitwirkte. Ein entdeckter Originalriß des Cölner Doms gab der Sache ein neues Ansehen; die lithographische Kopie desselben, ja die Kontradrücke, wodurch sich das ganze zweitürmige Bild durch Zusammenfügen und Austuschen den Augen darstellen ließ, wirkte bedeutsam, und was dem Geschichtsfreunde zu gleicher Zeit höchst willkommen sein mußte, war des vorzüglichen Mannes Unternehmen, eine Reihe von Abbildungen älterer und neuerer Zeit uns vorzulegen, da man denn zuerst das Herankommen der von uns diesmal betrachteten Bauart, sodann ihre höchste

Höhe und endlich ihr Abnehmen vor Augen sehen und bequem erkennen sollte. Dieses findet nun um desto eher statt, da das erste Werk vollendet vor uns liegt und das zweite, das von einzelnen Gebäuden dieser Art handeln wird, auch schon in seinen ersten Heften zu uns gekommen ist.

Mögen die Unternehmungen dieses ebenso einsichtigen als tätigen Mannes möglichst vom Publikum begünstigt werden; denn mit solchen Dingen sich zu beschäftigen ist an der Zeit, die wir zu benutzen haben, wenn für uns und unsere Nachkommen ein vollständiger Begriff hervorgehen soll.

Und so müssen wir denn gleiche Aufmerksamkeit und Teilnahme dem wichtigen Werke der Gebrüder Boisserée wünschen, dessen erste Lieferung unser voriges Heft schon im allgemeinen angezeigt.

Mit aufrichtiger Teilnahme sehe ich nun das Publikum die Vorteile genießen, die mir seit dreizehn Jahren gegönnt sind: denn so lange bin ich Zeuge der eben so schwierigen als anhaltenden Arbeit der Boisseréeschen Verbündeten. Mir fehlte es nicht diese Zeit her an Mitteilung frisch gezeichneter Risse, alter Zeichnungen und Kupfer, die sich auf solche Gegenstände bezogen; besonders aber wichtig waren die Probedrücke der bedeutenden Platten, die sich durch die vorzüglichsten Kupferstecher ihrer Vollendung näherten.

So schön mich aber auch dieser frische Anteil in die Neigungen meiner früheren Jahre wieder zurückversetzte, fand ich doch den größten Vorteil bei einem kurzen Besuche in Cöln, den ich an der Seite des Herrn Staatsministers von Stein abzulegen das Glück hatte.

Ich will nicht leugnen, daß der Anblick des Cölner Doms von außen eine gewisse Apprehension in mir erregte, der ich keinen Namen zu geben wüßte. Hat eine bedeutende Ruine etwas Ehrwürdiges, ahnen, sehen wir in ihr den Konflikt eines würdigen Menschenwerks mit der stillmächtigen, aber auch alles nicht achtenden Zeit, so tritt uns hier ein Unvollendetes, Ungeheures entgegen, wo ebendieses Unfertige uns an die Unzulänglichkeit des

Menschen erinnert, sobald er sich unterfängt, etwas Übergroßes leisten zu wollen.

Selbst der Dom inwendig macht uns, wenn wir aufrichtig sein wollen, zwar einen bedeutenden, aber doch unharmonischen Effekt; nur wenn wir ins Chor treten, wo das Vollendete uns mit überraschender Harmonie anspricht, da erstaunen wir fröhlich, da erschrecken wir freudig und fühlen unsere Sehnsucht mehr als erfüllt.

Ich aber hatte mich längst schon besonders mit dem Grundriß beschäftigt, viel darüber mit den Freunden verhandelt, und so konnte ich, da beinahe zu allem der Grund gelegt ist, die Spuren der ersten Intention an Ort und Stelle genau verfolgen. Ebenso halfen mir die Probedrücke der Seitenansicht und die Zeichnung des vorderen Aufrisses einigermaßen das Bild in meiner Seele auferbauen; doch blieb das, was fehlte, immer noch so übergroß, daß man sich zu dessen Höhe nicht aufschwingen konnte.

Jetzt aber, da die Boisserée'sche Arbeit sich ihrem Ende naht, Abbildung und Erklärung in die Hände aller Liebhaber gelangen werden, jetzt hat der wahre Kunstfreund auch in der Ferne Gelegenheit, sich von dem höchsten Gipfel, wozu sich diese Bauweise erhoben, völlig zu überzeugen; da er denn, wenn er gelegentlich sich als Reisender jener wundersamen Stätte nähert, nicht mehr der persönlichen Empfindung, dem trüben Vorurteil oder, im Gegensatz, einer übereilten Abneigung sich hingeben, sondern als ein Wissender und in die Hüttengeheimnisse Eingeweihter das Vorhandene betrachten und das Vermißte in Gedanken ersetzen wird. Ich wenigstens wünsche mir Glück, zu dieser Klarheit nach funfzigjährigem Streben durch die Bemühungen patriotisch gesinnter, geistreicher, emsiger, unermüdeter junger Männer gelangt zu sein.

Daß ich bei diesen erneuten Studien deutscher Baukunst des zwölften Jahrhunderts öfters meiner frühern Anhänglichkeit an den Straßburger Münster gedachte und des damals, 1773, im ersten Enthusiasmus verfaßten Druckbogens mich erfreute, da ich mich desselben beim späteren Lesen nicht zu schämen brauchte, ist wohl natürlich: denn

ich hatte doch die innern Proportionen des Ganzen gefühlt, ich hatte die Entwickelung der einzelnen Zieraten eben aus diesem Ganzen eingesehen und nach langem und wiederholtem Anschauen gefunden, daß der eine hoch genug auferbaute Turm doch seiner eigentlichen Vollendung ermangele. Das alles traf mit den neueren Überzeugungen der Freunde und meiner eigenen ganz wohl überein, und wenn jener Aufsatz etwas Amphigurisches in seinem Stil bemerken läßt, so möchte es wohl zu verzeihen sein da, wo etwas Unaussprechliches auszusprechen ist.

Wir werden noch oft auf diesen Gegenstand zurückkommen und schließen hier dankbar gegen diejenigen, denen wir die gründlichsten Vorarbeiten schuldig sind, Herrn Moller und Büsching, jenem in seiner Auslegung der gegebenen Kupfertafeln, diesem in dem Versuch einer Einleitung in die Geschichte der altdeutschen Baukunst; wozu mir denn gegenwärtig als erwünschtestes Hülfsmittel die Darstellung zu Handen liegt, welche Herr Sulpiz Boisserée als Einleitung und Erklärung der Kupfertafeln mit gründlicher Kenntnis aufgesetzt hat.

Indessen möge ein Abdruck jenes oft genannten früheren Aufsatzes nächstens folgen, um auch den Unterschied zwischen dem ersten Keimen und der letzten Frucht recht anschaulich und eindringlich zu machen.

[Der hier angekündigte Wiederabdruck des Aufsatzes "Von deutscher Baukunst. D. M. Ervini Steinbach. 1773" (siehe oben Seite 19—27) erfolgte im dritten Heft des vierten Bandes von "Kunst und Alterthum".]

CHARON

NEUGRIECHISCH

[Kunst und Alterthum. Vierten Bandes zweites Heft. 1823.]

DIE Bergeshöhn warum so schwarz?
Woher die Wolkenwoge?
Ist es der Sturm, der droben kämpft,
Der Regen, Gipfel peitschend?
Nicht ists der Sturm, der droben kämpft,
Nicht Regen, Gipfel peitschend:
Nein, Charon ists! er saust einher,
Entführet die Verblichnen;
Die Jungen treibt er vor sich hin,
Schleppt hinter sich die Alten;
Die Jüngsten aber, Säuglinge,
In Reih gehenkt am Sattel.
Da riefen ihm die Greise zu,
Die Jünglinge sie knieten:
O Charon, halt! halt am Geheg,
Halt an beim kühlen Brunnen!
Die Alten da erquicken sich,
Die Jugend schleudert Steine,
Die Knaben zart zerstreuen sich
Und pflücken bunte Blümchen.

"Nicht am Gehege halt ich still,
Ich halte nicht am Brunnen:
Zu schöpfen kommen Weiber an,
Erkennen ihre Kinder,
Die Männer auch erkennen sie,
Das Trennen wird unmöglich."

ZU CHARON, DEM NEUGRIECHISCHEN

SOOFT ich dies Gedicht vorlas, ereignete sich, was vorauszusehen war: es tat eine außerordentliche Wirkung; alle Seelen-, Geist- und Gemütskräfte waren aufgeregt, besonders aber die Einbildungskraft; denn niemand war, der es nicht gemalt zu sehen verlangt hätte, und ich ertappte mich selbst über diesem Wunsche.

Wenn es nun seltsam scheinen wollte, das Allerflüchtigste, in höchster Wildheit Vorübereilende vor den Augen festhalten zu wollen, so erinnerte man sich, daß von jeher die bildende Kunst auch eins ihrer schönsten Vorrechte, im gegenwärtigen Momente den vergangenen und den künftigen und also ganz eigentlich die Bewegung auszudrücken, niemals aufgegeben habe. Auch im genannten Falle, behauptete man, sei ein hoher Preis zu erringen, weil nicht leicht eine reichere, mannigfaltigere Darstellung zu denken sei: die Jünglinge, die sich niederwerfen, das Pferd, das einen Augenblick stutzt und sich bäumt, um über sie wie der Sieger über Besiegte hinauszusetzen, die Alten, die gerade diese Pause benutzen, um heranzukommen, der Unerbittliche, Tartar- und Baschkirenähnliche, der sie schilt und das Pferd anzutreiben scheint. Die Kinder am Sattel wollte man zierlich und natürlich angeschnallt wissen.

Man dachte sich die Bewegung von der Rechten zur Linken, und in dem Raume rechts, den die Vorüberstürmenden soeben offen lassen, wollte man das Geheg, den Brunnen, Wasser holende Frauen, welche den vorbeieilenden Sturm, der in ihren Haaren saust, schreckhaft gewahren, in einer symbolischen Behandlung angedeutet sehen.

Wichtig aber schien, daß beinah sämtliche Freunde diese Vorstellung gern basreliefartig ausgeführt und daher auch, gezeichnet oder gemalt, Farb in Farb vor Augen gebracht wünschten; welches bei näherer Erwägung auch für das Schicklichste gehalten ward, indem ja hier von Form und Charakter, keineswegs aber von Farbe die Rede sein konnte, deren die Abgeschiedenen ermangeln. Nur die Landschaftsmaler verwahrten ihre Rechte und glaubten, sich auch hieran versuchen zu dürfen.

Wir sind nicht mehr im Falle wie vor zwanzig Jahren, wo eine Zeitlang herkömmlich war, zu Ausarbeitung gewisser Aufgaben förmlich und bestimmt einzuladen; aber ganz unterlassen können wir nicht, aufmerksam zu machen auf einen Gegenstand, wo die höheren Kunstforderungen zu leisten sein möchten.

VORBILDER FÜR FABRIKANTEN UND HANDWERKER, AUF BEFEHL DES MINISTERS FÜR HANDEL, GEWERBE UND BAUWESEN

Berlin. 1821. 1823.

[Über Kunst und Alterthum. Vierten Bandes zweites Heft. 1823.]

VON diesem so kostbaren als schätzenswerten Unternehmen haben wir schon in des dritten Teils drittem Stück Seite 176 [oben Seite 592] gebührende Anzeige getan. Es wird herausgegeben von der technischen Deputation der Gewerbe und ist nicht im Handel. Es besteht in drei Abteilungen: die erste enthält architektonische und andere Verzierungen, die zweite Geräte, Gefäße und kleinere Monumente, die dritte Verzierungen für Teppiche und Muster für Wirkerei im allgemeinen.

Von jedem dieser dreie sind abermals merkwürdige Blätter in der zweiten Lieferung enthalten, die wir durch besondere Gunst das Glück haben vor uns zu sehen, und wollten wir bedauern, daß gerade bei nicht zu verzögrendem Abschluß des letzten Bogens uns keine Zeit übrig bleibt, das Einzelne nach Würden zu schätzen, so erheitern wir uns mit dem Gedanken, daß wir bei der gegenwärtigen Lieferung den Beifall und die Bewunderung wiederholen müßten, die uns von der vorigen abgenötigt wurden; ja dies nicht allein, wir müssen bekennen, daß ein höchst sorgfältig begonnenes Werk mit größter Sorgfalt fortgeführt worden, so daß man sich wirklich enthalten muß, die zweite Sendung nicht höher als die erste zu schätzen.

Möge von Ausstellung zu Ausstellung, von deren glücklichen Vorzügen uns Berliner Freunde jederzeit unterhalten, die Wirksamkeit eines so bedeutenden Unternehmens immer deutlicher werden. Wie denn durch das Anschauen solcher Muster der gute Geschmack sich bis in die letzten Zweige der technischen Tätigkeit notwendig ergießen und der hohe Beförderer, die Leitenden und Ausführenden mit gar schönen Kunst- und Sittenfrüchten sich belohnt sehen müssen.

RESTAURIERTES GEMÄLDE

[im Weimarer Museum, angeblich die Herzogin Paula Gonzaga darstellend.]

PAULA, Tochter Rudolfs Gonzaga, Herrn von Castiglione, der bei der Schlacht von Fornuovo gegen Karl den Achten umkam; verheiratet an des großen, weltbekannten Johann Jakob Trivulzio einzigen Sohn, Johann Nikolaus. Dieser kämpfte von seinem sechzehnten Jahre an bis zum dreißigsten, wo er vor dem Vater starb, als glücksritterlicher Soldat für die französischen Könige, welche ihn mit Ehren und Grundgütern reichlich belohnten. Er führte jederzeit den Namen Graf von Musocco, einer Besitzung in Graubünden, welche sein Vater auf ihn übertragen hatte.

Die Zeit seiner Verheiratung mit unserer Paula finden wir nicht bestimmt. Aus dieser Ehe entsprangen Kinder: ein Sohn und zwei Töchter starben jung, ein Sohn, Johann Franziskus, welcher in Mantua 1573 starb, nachdem er einem Fürsten um den andern gedient hatte. Zwei Töchter mögen auch die Eltern überlebt haben.

Wir ziehen diese Nachrichten aus dem vierten Faszikel des schönen Werks, welches, 'Famiglie Celebri Italiane' betitelt, die Familie Trivulzio abhandelt und darstellt. In der Kapelle, dieser Familie angehörig, welche sich in der Kirche di S. Nazaro Maggiore in Mailand befindet, liegt unsere Paula auf einem Sarkophag gleich ihren übrigen Verwandten; die Inschriftstafel meldet:

Paula Gonzaga
Comitissa Musochi
Jo' Nicolai
Magni Trivultii Filii
Uxor.

ist also nicht sehr verschieden von derjenigen, die mit goldenen Buchstaben teils über, teils neben dem Haupte des Bildnisses zu lesen war, bei der Restauration aber nicht erhalten werden konnte. Sie lautet wie folgt:

Paula Gonzaga Reidulphi Marchionis
Filia Uxor Nicolai Comitis
Musoci Magni Trivultii Filii.

Der Meister, dem dieses Bild zuzuschreiben wäre, wird von verschiedenen Kennern verschieden genannt und bestimmt; einigen scheint am wahrscheinlichsten, daß es von einem Ferrareser Dosso Dossi sich herschreibe, welcher 1558 hochbejahrt starb und also gar wohl in seiner besten Zeit das Porträt unserer Paula verfertigen konnte.

Das von der rechten Schulter herabhängende Pantherfell scheint ein Putz gewesen zu sein, dessen sich vornehme Damen zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts erfreuten; wir finden ein ähnliches in dem Schoße der Herzogin von Urbino, ein anderes auf den Schultern der sogenannten Fornarina, beide von Raffael, ein drittes sodann aber in der Karthause von Pavia auf dem Grabmal der neben ihrem Gemahl Ludwig Sforza, genannt il Moro, liegenden Beatrix von Este, welche es wie eine Art Muff über die Hand geschlagen hat. Es scheinen Felle von jungen Leoparden gewesen zu sein, die durch den venezianischen und genuesischen Handel nach dem obern Italien gekommen. Rar mag man sie gehalten haben, und sie mögen deshalb kostbar gewesen sein.

KUPFERSTICH NACH TIZIAN,

WAHRSCHEINLICH VON CORNELIUS CORT

[Über Kunst und Alterthum. Vierten Bandes drittes Heft. 1824.]

WENN man problematische Bilder wie das fragliche von Tizian verstehen und auslegen will, so hat man folgendes zu bedenken.

Seit dem dreizehnten Jahrhundert, wo man anfing, den zwar noch immer respektablen, aber zuletzt doch ganz mumienhaft vertrockneten byzantinischen Stil zu verlassen und sich an die Natur zu wenden, war dem Maler nichts zu hoch und nichts zu tief, was er nicht unmittelbar an der Wirklichkeit nachzubilden getrachtet hätte; die Forderung ging nach und nach so weit, daß die Gemälde, als eine Art von Musterkarte, alles dem Auge Erreichbare enthalten mußten. Eine solche Tafel sollte bis an den Rand bedeutend und ausführlich gefüllt sein; hiebei blieb nun unvermeidlich, daß fremde, zum Hauptgegenstand nicht gehörige Figuren und sonstige Gegenstände, als Beweise allgemeiner Kunstfertigkeit, mit aufgeführt wurden. Zu Tizians Zeiten unterwarf sich der Maler noch gern solchen Forderungen.

Wenden wir uns nunmehr zum Bilde selbst! In einer offenen, mannigfaltigen Landschaft sehen wir zu unserer linken Hand, fast am Rande, nächst Felsen und Baum, das schönste nackte Mädchen liegen, bequem, gelassen, impassible, wie auf dem einsamsten Polster. Schnitte man sie heraus, so hätte man schon ein vollkommenes Bild und verlangte nichts weiter; bei gegenwärtigem Meisterbilde aber sollte vorerst die Herrlichkeit des menschlichen Körpers in seiner äußerlichen Erscheinung dargetan werden. Ferner steht hinter ihr ein hohes, enghalsiges Gefäß, wahrscheinlich des Metallglanzes willen; ein sanfter Rauch zieht aus ihm hervor. Sollte das vielleicht auf die Frömmigkeit dieser schönen Frau, auf ein stilles Gebet oder worauf sonst deuten?

Denn daß hier eine höchst merkwürdige Person vorgestellt sei, werden wir bald gewahr. Rechts gegenüber am Rande liegt ein Totenkopf, und aus der Kluft daneben zeigt sich

der Arm eines Menschen, noch von Fleisch und Muskeln nicht entblößt.

Wie das zusammenhänge, sehen wir bald; denn zwischen gedachten Exuvien und jenem Götterbilde krümmt sich ein kleiner, beweglicher Drache, begierlich nach der anlockenden Beute schauend. Sollten wir nun aber, da sie selbst so ruhig liegt und wie durch einen Zauber den Lindwurm abzuhalten scheint, für sie einigermaßen besorgt sein, so stürmt aus der düstersten Gewitterwolke ein geharnischter Ritter auf einem abenteuerlichen, feuerspeienden Löwen hervor, welche beide wohl dem Drachen bald den Garaus machen werden. Und so sehen wir denn, obgleich auf eine etwas wunderbare Weise, St. Georg, der den Lindwurm bedroht, und die zu erlösende Dame vorgestellt.

Fragen wir nunmehr nach der Landschaft, so hat diese mit der Begebenheit gar nichts gemein; sie ist nur, nach oben ausgesprochenem Grundsatz, für sich so merkwürdig als möglich, und doch finden die beschriebenen Figuren in ihr glücklichen Raum.

Zwischen zwei felsigen Ufern, einem steileren, stark bebuschten, einem flächeren, der Vegetation weniger unterworfenen, strömt ein Fluß erst rauschend, dann sanft zu uns heran. Das rechte, steile Ufer ist von einer mächtigen Ruine gekrönt; gewaltige, unförmliche Massen von überbliebenem Mauerwerk deuten auf Macht und Kraft, die sich beim Erbauen bewiesen. Einzelne Säulen, ja eine Statue noch in einer Nische deuten auf die Anmut eines solchen königlichen Aufenthalts; die Gewalt der Zeit hat aber alle Menschenbemühungen unnütz und unbrauchbar gemacht.

Auf dem gegenüberliegenden Ufer werden wir auf neuere Zeiten gewiesen: da stehen mächtige Türme, frisch errichtete oder völlig wiederhergestellte Verteidigungsanstalten, neue, wohl ausgemauerte Schießscharten und Zacken. Ganz hinten aber im Grunde verbindet die beiden Ufer eine Brücke, die uns an die Engelsbrücke, sowie der dahinter stehende Turm an die Engelsburg erinnert. Bei jener Wahrheits- und Wirklichkeitsliebe ward eine solche

Ort- und Zeitverwechselung dem Künstler nicht angerechnet. Denke man aber ja nicht das Ganze ohne die genaueste Kongruenz; man könnte keine Linie verändern, ohne der Komposition zu schaden. Höchst merkwürdig preisen wir die vollkommen poetische Gewitterwolke, die den Retter heranbringt; doch läßt sich ohne Gegenwart des Blattes davon nicht ausführlich sprechen. An der einen Seite scheint sie sich von jener Ruine gleich einem Drachenschwanz loszulösen, im Ganzen kann man aber mit allem Zoomorphismus keine eigentliche Gestalt herausdeuten; an der andern Seite entsteht zwischen Brücke und Festungswerken ein Brand, dessen Rauch, still wallend, bis zu dem feuerspeienden Rachen des Löwen hinaufsteigt und mit ihm in Zusammenhang tritt. Genug, ob wir gleich diese Komposition erst als kollektiv ansprachen, so müssen wir sie zuletzt als völlig zur Einheit verschlungen betrachten und preisen.

Zum Schlusse jedoch, ganz genau besehen, nach befragten Legendenbüchern, ist es eine christliche Parodie der Fabel von Perseus und Andromeda. Eines heidnischen Königs Land wird durch einen Drachen verwüstet, welcher nur durch Menschenopfer zu beschwichtigen ist. Endlich trifft seine Tochter das Los, welche jedoch durch den hereinstürmenden Ritter St. Georg befreit und der Lindwurm getötet wird. Sie geht zum Christentum über, ihr Name jedoch blieb uns unbekannt.

NOTICE SUR LE CABINET DES MÉDAILLES ET DES PIERRES GRAVÉES DE SA MAJESTÉ LE ROI DES PAYS-BAS

Par J. C. de Jonge, Directeur. A la Haye 1823.

[Über Kunst und Alterthum. Vierten Bandes drittes Heft. 1824.]

IM fünften Bande der zweiten Abteilung *Aus meinem Leben*, Seite 358, sprach ich den dringenden Wunsch aus, zu erfahren, wo sich die Hemsterhuis-Gallitzinische Gemmensammlung wohl befinden möchte. Er gelangte glücklicherweise dahin, woher mir der beste Aufschluß zuteil werden konnte. Ihro des Königs der Niederlande Majestät ließen allergnädigst durch des Herrn Landgrafen Ludwig Christian von Hessen Hochfürstliche Durchlaucht mir vermelden, daß gedachte Sammlung in Allerhöchst Ihro Besitz, gut verwahrt und zu andern Schätzen hinzugefügt sei. Wie sehr ich dankbarlichst hiedurch beruhigt worden, verfehlte ich nicht ebenfalls in 'Kunst und Alterthum', Heft 1, Band IV, Seite 157 [oben Seite 617] gebührend auszusprechen. Nach kurzer Zeit jedoch wird mir auf ebendie Weise vorgenannte ausführliche Schrift, durch welche nunmehr eine vollkommene Übersicht der im Haag aufgestellten Kostbarkeiten dieses Fachs zu erlangen ist. Wir übersetzen aus der Vorrede soviel als nötig, um unsern Lesern, vorzüglich den Reisenden, die Kenntnis eines so bedeutenden Gegenstandes zu überliefern.

Die Sammlung verdankt ihren Ursprung dem Statthalter Wilhelm dem Vierten, der, in einer friedlichen Zeit lebend, die Künste liebend, sich mit Sammeln beschäftigte. Er kaufte unter andern die Altertümer, Medaillen und geschnittenen Steine des Grafen de Thoms, Schwiegersohns des berühmten Boerhave. Prinz Wilhelm der Fünfte, sein Sohn, folgte diesem Beispiel und vermehrte den Schatz unter Beirat der Herren Vosmaer und Franz Hemsterhuis. Die Revolution trat ein, und der Statthalter verließ das Land. Umstände hinderten ihn, die ganze Sammlung

mitzunehmen; ein großer Teil fiel den Franzosen in die Hände und ward nach Paris gebracht, wo er sich noch befindet. Glücklicherweise war nicht alles verloren; der Fürst hatte Mittel gefunden, den größten Teil der Gold-, Silber- und Kupfermünzen sowie die Mehrzahl der hoch- und tiefgeschnittenen Steine zu retten.

Von gleichem Verlangen wie seine glorreichen Vorfahren beseelt, faßte der gegenwärtig regierende Monarch im Jahr 1816 den Gedanken, aus den Resten der Oranischen Sammlung ein Königliches Kabinett zum öffentlichen Gebrauch zu bilden, und befahl, dieser ersten Grundlage die bedeutende Reihenfolge griechischer und römischer Münzen anzuschließen, welche vor dessen Thronbesteigung bei Vereinzelung des berühmten Kabinetts des Herrn van Damme waren angeschafft worden. Herr de Jonge erhielt die Stelle eines Direktors und den Auftrag, das Ganze einzurichten.

Die Königliche Sammlung vermehrte sich von Tag zu Tage; unter dem Angeschafften zeichnen sich aus:

1. Eine herrliche Sammlung tiefgeschnittener Steine, mit Sorgfalt vereinigt durch den vorzüglichen Franz Hemsterhuis, aus dessen Händen sie an den verstorbenen Prinzen Gallitzin, kaiserlich russischen Gesandten bei Ihro Hochmögenden, gelangte und von seiner Tochter, Gemahlin des Prinzen Salm-Reifferscheidt-Krautheim, an den König verkauft ward; sie ist merkwürdiger durch das Verdienst als durch die Menge der Steine, aus denen sie besteht. Man findet darin Arbeiten des ersten Rangs: einen Dioskorides, Aulus, Gnajus, Hyllus, Nikomachus, Hellen und mehrere andere Meisterstücke berühmter Künstler des Altertums.

2. Eine kleine Sammlung hoch- und tiefgeschnittener Steine, welche Herr Hultman, sonst Gouverneur des nördlichen Brabants, zurückließ; sie ward an den König verkauft durch Frau von Griethuysen. Diese Sammlung, wenn schon viel geringer als die vorhergehende, enthält doch einige sehr schätzbare Stücke.

3. Eine zahl- und wertreiche Sammlung neuerer Münzen, die meisten inländisch, Belagerungs- und andere, kurrente

Münzen, verkauft durch verwitwete Frau von Schuylenburch von Bommenede im Haag.

4. Das herrliche Kabinett geschnittener Steine, so alter als neuer, des verstorbenen Herrn Theodor de Smeth, Präsidenten der Schöffen der Stadt Amsterdam. (Es ist derselbe, an welchen Franz Hemsterhuis den bedeutenden Brief schrieb 'über einen alten geschnittenen Stein', vorstellend eine Meernymphe, an einem Meerpferd herschwimmend, von herrlicher Kunst.) Baron de Smeth von Deurne verkaufte solches an Ihro Majestät.

5. Eine Sammlung griechischer, römischer, kufischer und arabischer Münzen, auch einige geschnittene Steine, welche Major Humbert von den afrikanischen Küsten mitbrachte als Früchte seiner Reise über den Boden des alten Karthago und seines fünfundzwanzigjährigen Aufenthalts zu Tunis. Darunter finden sich mehrere afrikanische seltne Münzen mit einigen unbekannten.

6. Eine schöne Talerfolge, abgelassen durch Herrn Stiels, ehemaligen Pfarrer zu Maastricht.

7. Die reiche Sammlung geschnittener Steine aus dem Nachlaß des Herrn Baron van Hoorn von Vlooswyck, dessen Erben abgekauft.

8. Sammlung von Medaillen, Jetons und neuern Münzen, welche ehemals dem reichen Kabinett des Herrn Dibbetz zu Leyden angehörte und welche die Erben des Herrn Byleveld, eines der Präsidenten des hohen Gerichtshofs zu Haag, Ihro Majestät überließen.

Außer jenen großen Ankäufen wurden auf Befehl Ihro Majestät mit diesem Kabinett noch vereinigt die Gold- und Silbermedaillen aus dem Nachlaß Ihro verwitweten Königlichen Hoheiten der Prinzeß von Oranien und der Herzogin von Braunschweig, Mutter und Schwester des Königs. Von Zeit zu Zeit wurden auch einzeln, besonders durch Vertausch des Doppelten, einige schöne geschnittene Steine hinzugefügt und eine große Anzahl Medaillen und Münzen aller Art.

Vorstehende Nachricht gibt uns zu manchen Betrachtungen Anlaß, wovon wir einiges hier anschließen.

Zuvörderst begegnet uns das herzerhebende Gefühl, wie ein ernstlich gefaßter Entschluß, nach dem größten Glückswechsel, durch den Erfolg glücklich begünstigt und ein Zweck erreicht werde, höher, als man sich ihn hätte vorstellen können. Hier bewahrheitet sich abermals, daß, wenn man nur nach irgendeiner Niederlage gleich wieder einen entschiedenen Posten faßt, einen Punkt ergreift, von dem aus man wirkt, zu dem man alles wieder zurückführt, alsdann das Unternehmen schon geborgen sei und man sich einen glücklichen Erfolg versprechen dürfe.

Eine fernere Betrachtung dringt sich hier auf, wie wohl ein Fürst handelt, wenn er das, was Einzelne mit leidenschaftlicher Mühe, mit Glück, bei Gelegenheit, gesammelt, zusammenhält und dem unsterblichen Körper seiner Besitzungen einverleibt. Zum einzelnen Sammeln gehört Liebe, Kenntnis und gewisser Mut, den Augenblick zu ergreifen, da denn ohne großes Vermögen, mit verständigmäßigem Aufwand, eine bedeutende Vereinigung manches Schönen und Guten sich erreichen läßt.

Meist sind solche Sammlungen den Erben zur Last; gewöhnlich legen sie zu großen Wert darauf, weil sie den Enthusiasmus des ersten Besitzers, der nötig war, soviel treffliche Einzelnheiten zusammenzuschaffen und zusammenzuhalten, mit in Anschlag bringen, dergestalt, daß oft, von einer Seite durch Mangel an entschiedenen Liebhabern, von der andern durch überspannte Forderungen, dergleichen Schätze unbekannt und unbenutzt liegen, vielleicht auch als zerfallender Körper vereinzelt werden. Trifft sichs nun aber, daß hohe Häupter dergleichen Sammlungen gebührend Ehre geben und sie andern schon vorhandenen anzufügen geneigt sind, so wäre zu wünschen, daß von einer Seite die Besitzer ihre Forderungen nicht zu hoch trieben; von der andern bleibt es erfreulich zu sehen, wenn große, mit Gütern gesegnete Fürsten zwar haushälterisch zu Werke gehen, aber zugleich auch bedenken, daß sie oft in den Fall kommen, großmütig zu sein, ohne dadurch zu gewinnen; und doch wird beides zugleich der Fall sein, wenn es unschätzbare Dinge gilt, wofür wohl alles das angesehen werden darf,

was ein glücklich ausgebildetes Talent hervorbrachte und hervorbringt.

Und so hätten wir denn zuletzt noch zu bemerken, welcher großen Wirkung ein solcher Besitz in rechten Händen fähig ist.

Warum sollte man leugnen, daß dem einzelnen Staatsbürger ein höherer Kunstbesitz oft unbequem sei? Weder Zeit noch Zustand erlauben ihm, treffliche Werke, die einflußreich werden könnten, die, es sei nun auf Produktivität oder auf Kenntnis, auf Tat oder Geschichtseinsicht, kräftig wirken sollten, dem Künstler sowie dem Liebhaber öfter vorzulegen und dadurch eine höhere, freigesinnte, fruchtbare Bildung zu bezwecken. Sind aber dergleichen Schätze einer öffentlichen Anstalt einverleibt, sind Männer dabei angestellt, deren Liebe und Leidenschaft es ist, ihre schöne Pflicht zu erfüllen, die ganz durchdrungen sind von dem Guten, was man stiften, was man fortpflanzen wollte, so wird wohl nichts zu wünschen übrigbleiben.

Sehen wir doch schon im gegenwärtigen Falle, daß der werte Vorgesetzte genannter Sammlung sich selbst öffentlich verpflichtet, die höchsten Zwecke in allem Umfang zu erreichen, wie das Motto seiner sorgfältigen Arbeit auf das deutlichste bezeichnet: "Die Werke der Kunst gehören nicht Einzelnen, sie gehören der gebildeten Menschheit an." Heeren, "Ideen" 3. Teil, 1. Abt.

LA CENA, PITTURA IN MURO DI GIOTTO, NEL REFETTORIO DEL CONVENTO DI S. CROCE DI FIRENZE

J. A. Ramboux dis., Ferd. Ruscheweyh inc. Romae 1821.
In drei Blättern groß Querfolio.

[Über Kunst und Alterthum. Fünften Bandes erstes Heft. 1824.]

DIE Weimarischen Kunstfreunde könnten sich die Anzeige dieses Kupferstichs leicht machen und nur sagen, Herr Ramboux habe Giottos Freskogemälde treufleißig nachgezeichnet und Herr Ruscheweyh sei als Kupferstecher wegen der angewendeten großen Sorgfalt und reinlichen Arbeit nicht weniger zu loben. Sie könnten etwa ferner noch hinzusetzen, daß jeder echte, verständige Kunstliebhaber eilen soll, mit diesen Blättern seine Sammlung zu bereichern, und so wäre die Sache wahrscheinlich zu jedermanns Wohlgefallen abgetan und besagte W[eimarischen] K[unst-] F[reunde] hätten noch dazu ihrem eigenen Gewissen nicht das geringste vorzuwerfen: denn alles verhält sich in der Tat also.

Aber es haben seit geraumer Zeit schwere Verirrungen des Geschmacks sich eingefunden, und sie mehren sich; daher liegt uns, liegt jedem in Sachen der Kunst Unbefangenen die Pflicht ob, bessere Überzeugung bei dargebotener Gelegenheit auszusprechen, und so müssen wir uns auch im gegenwärtigen Falle zu etwas mehr Umständlichkeit entschließen.

Werke wie das Abendmahl des Giotto werden gewöhnlich aus ganz verschiedenen Gesichtspunkten und in entgegengesetztem Sinne beurteilt. Liebhaber, welche Vorliebe hegen für die alte Schule, bewundern die Simplizität, das Gemütvolle, Treuherzige, Eigenschaften, die freilich der Kunst unserer Tage sehr zu mangeln pflegen, übersehen aber die unzulängliche Kunstbeschaffenheit der Werke aus dem vierzehnten Jahrhundert und möchten solche gar als Muster zur Nachahmung empfehlen, welches vermutlich auch der Fall mit den Blättern des Herrn

Ruscheweyh nach Giotto sein wird. Andere hingegen regeln ihr Urteil nach unverdauten Schönheitsbegriffen, verlangen nie weniger als das Vollkommene, und so wie jene die einzelnen guten Eigenschaften unbedingt preisen, ebenso scheinen diese nur nach Fehlern zu spähen: sie bemerken die ungleiche Länge der Füße am Apollo, finden am Laokoon einiges nicht richtig, versichern, daß am Borghesischen Fechter die Linie des Rückens mit der Linie des Vorderleibs wenig übereinstimme usw. Diesen Gestrengen ist nun freilich der alte, ehrliche Giotto mit seinen langen, steifen Figuren, Proportions- und Zeichnungsmängeln und Sünden wider die Perspektive ein Ärgernis. Sei uns aber erlaubt, zwischen beiderlei Urteilen in die Mitte zu treten und frei ohne Umschweife zu sagen: die erstgenannten irren, und die andern verderben uns den Genuß am Kunstwerk.

Wahrhaft nützliches Prüfen, gerechtes Würdigen wird nie, wofern nicht besondere Zwecke solches erheischen, bei den Fehlern verweilen, doch dieselben nicht übersehen, das Verdienstliche aber, erscheine dasselbe in welcher Gestalt es wolle, anerkennen, immerfort sich erinnernd, wie vom Winter nicht Rosen, vom Frühjahr keine Trauben verlangt werden dürfen; das heißt: der billige, verständige Kunstrichter lobt und tadelt nicht bloß nach mehr oder weniger Lust und Unlust, so er im Anschauen eines Werks empfindet, sondern sein Urteil hat jedesmal die Geschichte der Kunst zur Unterlage, er berücksichtigt sorgfältig Ort und Zeit der Entstehung, den jedesmaligen Zustand der Kunst, ferner den Geschmack der Schule, auch den eigentümlichen des Meisters.

Um aber auf das Abendmahl des Giotto zurückzukommen, so ist dasselbe allerdings ein merkwürdiges Bild, zwar nicht in dem Sinne, als ob es sich zum Studium eignete für angehende Künstler: denn wer hieran den guten Geschmack erwerben, sich in der Zeichnung und andern ebenso notwendigen Kunsterfordernissen festsetzen wollte, verfehlte sicherlich seinen Zweck; aber in kunsthistorischem Betracht und für Denkende ist das Werk in hohem Grade schätzbar, indem es Gelegenheit gibt, zu sehen, wie der

reichbegabte Giotto den Gegenstand vom Abendmahl unseres Herrn sich gedacht, jedoch mit kindlicher, der schweren Aufgabe noch nicht gewachsener Kunst hinter seinen bessern Absichten und Bestrebungen zurückbleiben mußte.

Betrachtet man dagegen denselben Gegenstand von Leonardo da Vinci ausgeführt, so ergibt sich aus der Vergleichung beider die deutlichste, fruchtbarste Ansicht von den Fortschritten, welche die Kunst neuerer Zeit im Verlauf von nicht viel weniger als zwei Jahrhunderten gemacht hat, weil beide, Meister von bewundernswürdigen Talenten und jeder mit Hinsicht auf seine Zeit groß zu nennen, für ihre Darstellungen ungefähr den gleichen Moment wählten, Leonardo da Vinci nämlich den, wo Christus zu den Jüngern sagt: "Einer unter euch wird mich verraten" (Matth. Kap. 26, V. 21); Giotto aber scheint vornehmlich die Stelle (V. 23) beachtet zu haben, wo es heißt: "Der mit mir in die Schüssel tauchet, wird mich verraten." Bei ihm verursacht das vom Herrn gesprochene Wort bloß eine Unterredung; mehrere der Apostel scheinen sich entschuldigen zu wollen, andere sehen wehmütig aus, einer (der vierte, Christo zur Rechten sitzende) macht die Gebärde des Entsetzens, Judas langt ruhig sich einen Bissen. Das Bemühen des Malers, dem Verräter einen von den übrigen Aposteln unterschiedenen, gemeinern Charakter zu geben, ist jedoch nicht zu verkennen.

In der Darstellung des Leonard da Vinci hingegen waltet die Kunst frei, und war schon ausgebildet genug, um das Schwerste zu unternehmen. Das Wort, die Voraussagung des Herrn, es werde ihn einer der mit zu Tische Sitzenden verraten, regt die ganze Gesellschaft urplötzlich gewaltsam auf; alle fahren zusammen und bilden höchst belebte, vortrefflich angeordnete Gruppen; alles lebt, alles ist in Bewegung; die Mannigfaltigkeit der Affekte, der Gebärden kann nicht größer sein, Gestalt und Züge einer jeden Figur sind mit dem, was sie vornimmt, was sie leidet, ganz übereinstimmend, der Ausdruck wahr und kräftig; Judas erschrickt, fährt zurück und stößt das vor ihm stehende Salzfaß um. Mehrere dergleichen bedeu-

tende Züge ließen sich noch angeben, allein es ist genug geschehen, um das Nützliche, Belehrende einer Vergleichung beider Werke darzutun. Anfang und Vollendung der neuern Kunst dürften durch andere Beispiele kaum wieder so anschaulich und hervortretend gemacht werden können.

DIE EXTERNSTEINE

[Über Kunst und Alterthum. Fünften Bandes erstes Heft. 1824.]

AN der südwestlichen Grenze der Grafschaft Lippe zieht sich ein langes, waldiges Gebirg hin, der Lippische Wald, sonst auch der Teutoburger Wald genannt, und zwar in der Richtung von Südost nach Nordwest; die Gebirgsart ist bunter Sandstein.

An der nordöstlichen Seite gegen das flache Land zu, in der Nähe der Stadt Horn am Ausgange eines Tales, stehen, abgesondert vom Gebirg, drei bis vier einzelne, senkrecht in die Höhe strebende Felsen; ein Umstand, der bei genannter Gebirgsart nicht selten ist. Ihre ausgezeichnete Merkwürdigkeit erregte von den frühsten Zeiten Ehrfurcht; sie mochten dem heidnischen Gottesdienst gewidmet sein und wurden sodann dem christlichen geweiht. Der kompakte, aber leicht zu bearbeitende Stein gab Gelegenheit, Einsiedeleien und Kapellen auszuhöhlen; die Feinheit des Korns erlaubte sogar, Bildwerke darin zu arbeiten. An dem ersten und größten dieser Steine ist die Abnahme Christi vom Kreuz in Lebensgröße halb erhaben in die Felswand eingemeißelt.

Eine treffliche Nachbildung dieses merkwürdigen Altertums verdanken wir dem Königlich preußischen Hofbildhauer Herrn Rauch, welcher dasselbe im Sommer 1823 gezeichnet, und erwehrt man sich auch nicht des Vermutens, daß ein zarter Hauch der Ausbildung dem Künstler des neunzehnten Jahrhunderts angehöre, so ist doch die Anlage selbst schon bedeutend genug, deren Verdienst einer früheren Epoche nicht abgesprochen werden kann.

Wenn von solchen Altertümern die Rede ist, muß man immer voraussagen und -setzen, daß von der christlichen Zeitrechnung an die bildende Kunst, die sich im Nordwesten niemals hervortat, nur noch im Südosten, wo sie ehemals den höchsten Grad erreicht, sich erhalten, wiewohl nach und nach verschlechtert habe. Der Byzantiner hatte Schulen oder vielmehr Gilden der Malerei, der

Mosaik, des Schnitzwerks; auch wurzelten diese und rankten um so fester, als die christliche Religion eine von den Heiden ererbte Leidenschaft, sich an Bildern zu erfreuen und zu erbauen, unablässig forthegte und daher dergleichen sinnliche Darstellungen geistiger und heiliger Gegenstände auf einen solchen Grad vermehrte, daß Vernunft und Politik empört sich dagegen zu sträuben anfingen, wodurch denn das größte Unheil entschiedener Spaltungen der morgenländischen Kirche bewirkt ward.

Im Westen war dagegen alle Fähigkeit, irgendeine Gestalt hervorzubringen, wenn sie je dagewesen, völlig verloren. Die eindringenden Völker hatten alles, was in früherer Zeit dahin gewandert sein mochte, weggeschwemmt, eine öde, bildlose Landweite war entstanden; wie man aber, um ein unausweichliches Bedürfnis zu befriedigen, sich überall nach den Mitteln umsieht, auch der Künstler sich immer gern dahin begibt, wo man sein bedarf, so konnte es nicht fehlen, daß nach einiger Beruhigung der Welt, bei Ausbreitung des christlichen Glaubens, zu Bestimmung der Einbildungskraft die Bilder im nördlichen Westen gefordert und östliche Künstler dahin gelockt wurden.

Ohne also weitläufiger zu sein, geben wir gerne zu, daß ein mönchischer Künstler unter den Scharen der Geistlichen, die der erobernde Hof Karl des Großen nach sich zog, dieses Werk könne verfertigt haben. Solche Techniker, wie noch jetzt unsere Stukkatoren und Arabeskenmaler, führten Muster mit sich, wornach sie auch deshalb genau arbeiteten, weil die einmal gegebene Gestalt sich zu sicherem andächtigen Behuf immerfort identisch eindrucken und so ihre Wahrhaftigkeit bestärken sollte.

Wie dem nun auch sei, so ist das gegenwärtig in Frage stehende Kunstwerk seiner Art und Zeit nach gut, echt und ein östliches Altertum zu nennen, und da die treffliche Abbildung jedermann im Steindruck zugänglich sein wird, so wenden wir unsere Aufmerksamkeit zuerst auf die gestauchte Form des Kreuzes, die sich der gleichschenkligen des griechischen annähert, sodann aber auf

Sonn und Mond, welche in den obern Winkeln zu beiden Seiten sichtbar sind und in ihren Scheiben zwei Kinder sehen lassen, auf welchen besonders unsere Betrachtung ruht.

Es sind halbe Figuren, mit gesenkten Köpfen, vorgestellt, wie sie große, herabsinkende Vorhänge halten, als wenn sie damit ihr Angesicht verbergen und ihre Tränen abtrocknen wollten.

Daß dieses aber eine uralte sinnliche Vorstellung der orientalischen Lehre, welche zwei Prinzipien annimmt, gewesen sei, erfahren wir durch Simplicius' Auslegung zu Epiktet, indem derselbe im vierunddreißigsten Abschnitt spottend sagt: "Ihre Erklärung der Sonn- und Mondfinsternisse legt eine zum Erstaunen hohe Gelehrsamkeit an den Tag: denn sie sagen, weil die Übel, die mit dem Bau der Welt verflochten sind, durch ihre Bewegungen viel Verwirrung und Aufruhr machen, so ziehen die Himmelslichter gewisse Vorhänge vor, damit sie an jenem Gewühl nicht den mindesten Teil nehmen, und die Finsternisse seien nichts anders als dieses Verbergen der Sonne oder des Mondes hinter ihrem Vorhang."

Nach diesen historischen Grundlagen gehen wir noch etwas weiter und bedenken, daß Simplicius mit mehreren Philosophen aus dem Abendlande um die Zeit des Manes nach Persien wanderte, welcher ein geschickter Maler oder doch mit einem solchen verbündet gewesen zu sein scheint, indem er sein Evangelium mit wirksamen Bildern schmückte und ihm dadurch den besten Eingang verschaffte. Und so wäre es wohl möglich, daß sich diese Vorstellung von dort herschriebe, da ja die Argumente des Simplicius gegen die Lehre von zwei Prinzipien gerichtet sind.

Doch da in solchen historischen Dingen aus strenger Untersuchung immer mehr Ungewißheit erfolgt, so wollen wir uns nicht allzu fest hierauf lehnen, sondern nur andeuten, daß diese Vorstellung des Externsteins einer uralten orientalischen Denkweise gemäß gebildet sei.

Übrigens hat die Komposition des Bildes wegen Einfalt und Adel wirkliche Vorzüge. Ein den Leichnam herab-

lassender Teilnehmer scheint auf einen niedrigen Baum getreten zu sein, der sich durch die Schwere des Mannes umbog, wodurch denn die immer unangenehme Leiter vermieden ist. Der Aufnehmende ist anständig gekleidet, ehrwürdig und ehrerbietig hingestellt. Vorzüglich aber loben wir den Gedanken, daß der Kopf des herabsinkenden Heilandes an das Antlitz der zur Rechten stehenden Mutter sich lehnt, ja durch ihre Hand sanft angedrückt wird — ein schönes, würdiges Zusammentreffen, das wir nirgends wieder gefunden haben, ob es gleich der Größe einer so erhabenen Mutter zukommt. In späteren Vorstellungen erscheint sie dagegen heftig in Schmerz ausbrechend, sodann in dem Schoß ihrer Frauen ohnmächtig liegend, bis sie zuletzt, bei Daniel von Volterra, rücklings quer hingestreckt, unwürdig auf dem Boden gesehen wird.

Aus einer solchen das Bild durchschneidenden, horizontalen Lage der Mutter jedoch haben sich die Künstler wahrscheinlich deshalb nicht wieder herausgefunden, weil eine solche Linie als Kontrast des schroff in die Höhe stehenden Kreuzes unerläßlich scheint.

Daß eine Spur des Manichäismus durch das Ganze gehe, möchte sich auch noch durch den Umstand bekräftigen, daß, wenn Gott der Vater sich über dem Kreuze mit der Siegsfahne zeigt, in einer Höhle unter dem Boden ein paar hart gegeneinander knieende Männer von einem löwenklauigen Schlangendrachen, als dem bösen Prinzip, umschlungen sind, welche, da die beiden Hauptweltmächte einander das Gleichgewicht halten, durch das obere große Opfer kaum zu retten sein möchten.

Und nun vergessen wir nicht anzuführen, daß in d'Agincourts Werk "Histoire des Arts par les Monuments" und zwar auf dessen 163. Tafel eine ähnliche Vorstellung vorhanden ist, wo auf einem Gemälde, die Kreuzabnahme vorstellend, oben an der einen Seite der Sonnenknabe deutlich zu sehen ist, indessen der Mondknabe durch die Unbilden der Zeit ausgelöscht worden.

Nun aber zum Schluß werd ich erinnert, daß ähnliche Abbildungen in den Mitratafeln zu sehen seien, weshalb ich denn die erste Tafel aus Thomas Hyde "Historia

religionis veterum Persarum" bezeichne, wo die alten Götter Sol und Luna noch aus Wolken oder hinter Gebirgen in erhobener Arbeit hervortreten, sodann aber die Tafeln XIX und XX zu Heinrich Seels "Mitrageheimnissen", Aarau 1823, noch anführe, wo die genannten Gottheiten in flachvertieften Schalen wenig erhöht symbolisch gebildet sind.

[CÖLNER DOM UND CÖLNER KARNEVAL]

[Über Kunst und Alterthum. Fünften Bandes erstes Heft. 1824.]

DAS Unternehmen des Herrn Sulpiz Boisserée: "Ansichten, Risse und einzelne Teile des Doms von Cöln, mit Ergänzungen nach dem Entwurf des Meisters usw." herausgegeben, ein Unternehmen, dessen allmählichen Fortschritten wir seit einer Reihe von Jahren mit anhaltender Teilnahme gefolgt sind, ist nun zur endlichen Reife gediehen und das gesamte Publikum der Kunstliebhaber imstande, über das Werk zu urteilen und sich an demselben zu erfreuen, indem die erste und zweite Lieferung nebst einem Teil des Texts zu Stuttgart in der J. G. Cottaischen Buchhandlung wirklich erschienen sind. Ihre Ausstattung an herrlichem Papier und schönem Druck ist außerordentlich, fast an Verschwendung grenzend, aber dem redlichen, nicht Mühe, nicht Aufwand schonenden, durch das Ganze herrschenden Ernst, dem auf die Ausführung verwendeten Geschmack und Kunstfleiß angemessen. So ist auch die auf die Abdrücke von den Kupfertafeln und auf Ausmalung des einen, bunte Glasfenster darstellenden Blatts verwendete Sorgfalt unbedingten Lobes wert.

Wir behalten uns vor, von dem ganzen Werk, welches überhaupt aus fünf, zusammen zwanzig Kupfertafeln enthaltenden Lieferungen bestehen soll, umständlicher zu berichten, weil man hoffen darf, die noch zu erwartenden Lieferungen bald nachfolgen zu sehen.

Die vorliegenden beiden ersten bestehen zusammen aus acht großen Kupferblättern; von sechs derselben ist bereits im ersten Stück des vierten Bandes Seite 169 u. f. [oben S. 621] vorläufig gehandelt worden. Das eine der neusten stellt einzeln gezeichnete Teile der äußern Architektur des Domgebäudes nach größerm Maßstab dar. Aierordt nennt sich der geschickte Zeichner, Lesnier, Gigant und Reville die wackern Kupferstecher, welche mit Grabstichel und Radiernadel daran gearbeitet haben. Das andere dieser Blätter gibt die äußere Seitenansicht der

ganzen Kirche in dem Zustand, in welchem sie die ersten Bauleute verlassen haben: den fertig gewordenen Chor, die nur zu mäßiger Höhe gediehene äußere Seitenwand des Schiffs und des noch nicht bis zur Hälfte der projektierten Höhe aufgeführten Turms.

Um uns aber alles dieses ungestört sehen zu lassen, hat man sich der unschuldig-glücklichen Fiktion bedient, den Augenblick darzustellen, wo die Arbeit zuletzt noch im Gange ist. Dieses zu erreichen mußte man alles An- und Aufgebaute wegnehmen, und auf diese Weise erhalten wir einen reinen Begriff, wie weit man mit dem großen Unternehmen gekommen, das uns schon durch vollkommenen Grundriß und möglichst kritisch restaurierten Aufriß genugsam bekannt geworden. Das Blatt ist von Angelo Quaglio vortrefflich gezeichnet, von Darnstädt kräftig und charakteristisch gestochen.

Ungern scheiden wir von der Betrachtung dieses unerschöpflichen Werkes, besonders hätten wir von dem Texte Rechenschaft zu geben gewünscht, in welchem Herr Dr. Sulpiz Boisserée seine durchdachten, gründlichen Ansichten der christkirchlichen Bauart bei Gelegenheit dieses Musterbaues eröffnet; wie wir denn schon vor einigen Jahren das Manuskript auszuziehen angefangen. Denn hier ist hauptsächlich darum zu tun, daß wir uns belehren, wie derjenige, der sein Leben auf eine solche Angelegenheit verwendet, selbst davon denke, und was er aus langen Erfahrnissen für Folgerungen gezogen, bei welchem Abschluß endlich er zu verharren sich genötigt gesehen.

Da uns jedoch zu unserer Absicht Zeit und Gelegenheit gebricht, so ist es desto angenehmer, daß die aufgeregte Teilnahme, deren sich das deutsche Werk in Paris erfreut, durch einen trefflichen Mann, Raoul-Rochette, kundgetan und das, was der beharrliche Unternehmer sich vorgenommen und wie er es geleistet hat, klar und deutlich ausgesprochen worden. Wir lenken daher mit Vergnügen die Aufmerksamkeit unserer Leser auf Nummer 198 der Beilagen zur Allgemeinen Zeitung von 1823, wo das

äußere Verdienst und der innere Gehalt des unschätzbaren Werks auf eine geistreiche Weise dem Teilnehmenden entgegengebracht werden.

Es ist ein artiger, heiterer Zufall, daß in dem Augenblick, da wir von dem tüchtigsten, großartigsten Werk, das vielleicht je mit folgerechtem Kunstverstand auf Erden gegründet worden, dem *Dom zu Cöln* gesprochen, wir sogleich des leichtesten, flüchtigsten, augenblicklichst vorüberrauschenden Erzeugnisses einer frohen Laune, des *Karnevals von Cöln* mit einigen Worten zu gedenken veranlaßt sind.

Warum man aber doch von beiden zugleich reden darf, ist, daß jedes, sich selbst gleich, sich in seinem Charakter organisch abschließt, ungeheuer und winzig, wenn man will, wie Elefant und Ameise, beide lebendige Wesen und in diesem Sinne nebeneinander zu betrachten, als Masse sich in die Luft erhebend, als Beweglichkeit an dem Fuße wimmelnd.

In den ältern Zeiten waren solche Volksfeste auch in Cöln herkömmlich; sie mögen dem Schönbartlaufen der mittägigen deutschen Städte sich gleichgehalten haben. Zu Ende des vorigen Jahrhunderts, zur Zeit der französischen Invasion, verlor sich mit der Geistesfreiheit auch Lust und Scherz; sodann aber im Jahr 1823 regte sich das neckische Leben wieder. Hierauf trat eine Gesellschaft heiter-verständiger Männer zusammen, welche durch die läßliche Fiktion, daß die 'Königin Venetia', geneigt, auch einmal auswärts nach einem Spaße sich umzusehn, dem 'König Karneval' zu Cöln einen Besuch abstatten werde, gar schickliche Einleitung fand, worauf denn alles sorgfältig vorbereitet und zuletzt musterhaft ausgeführt wurde.

Sehr treffend war der Gedanke, alles in drei Tage und eigentlich auf einen zu konzentrieren. Dergleichen rauschartige Freuden müssen auch als ein leichter Rausch vorübergehen.

Durch freundliche Mitteilung ist uns genauste Kenntnis dieses merkwürdigen Ereignisses geworden, und wir hoffen,

zu guter Stunde davon ausführliche Darstellung zu geben; denn merkwürdig ists auf alle Fälle, daß in den jetzigen Tagen ein solcher Humor sich hervortut, den man geistreich, frei, sinnig und gemäßigt nennen kann. Alle Mitwirkende sind zu bewundern, die ersten Unternehmer, die Beitretenden, die Einstimmenden und Zuschauenden; alle Hochachtung verdienen die Zivil- und Militärbehörden, welche mit freisinniger Würde die Sache geschehen ließen, Ordnung und Zucht von ihrer Seite befördernd, so daß dieses ganze exzentrische Unternehmen mit ungewöhnlicher Wichtigkeit, Ernsthaftigkeit und Pracht begangen werden konnte. Der Gedanke, die Einholung und Verlobung der 'Prinzessin Venetia' mit dem König Karneval zu begehen, hatte sich aller Köpfe bemächtigt, die Reiseroute der fahrenden Prinzessin war ein wichtiger Zeitungsartikel geworden, Programm und Gedichte hatten die Einbildungskraft in gemessener Folge genährt, und man glaubte in der Tat zuletzt selbst an die Zauberdame, welche sogar die öffentlichen Behörden nicht verleugneten. Endlich erschien sie mit großem Gefolge und ward samt ihrem edlen Freunde in verschiedenen Aufzügen aufs anständigste und mit würdigem Ernst zu aller Freude wirklich öffentlich sichtbar.

Von dem sittlich-ästhetischen Wert eines Symptoms dieser Art mag künftig die Rede sein; soviel aber ist gewiß: man darf dem Fürsten Glück wünschen, unter dessen Schutz und Schirm sich etwas der Art ereignen konnte!

SIEGESGLÜCK NAPOLEONS IN OBERITALIEN

Zweiunddreißig Kupferblätter nach Appiani von verschiedenen Meistern.

[Fragment.]

SEITDEM der bedeutende Mann, welcher die Welt so lange in Furcht und Schrecken gesetzt, auch einen großen Teil derselben zu beherrschen gewußt, alles Unheil, was er ihr angetan, durch einen traurigen, vielleicht schmählichen Lebensablauf gebüßt zu haben scheint, entsetzt man sich nicht mehr vor seinem Andenken, sondern läßt es, wie viele Schriften und Bücher zeigen, vor dem Andenken, vor der Einbildungskraft immer wieder erneuern. Eisen- und Erzguß, Ton- und Wachsbildner, besonders die immer geschäftige Lithographie stellen *ein* Bild desselben nach dem andern, *ein* Lebensereignis auf das andere dar, und man wird es uns also nicht verargen, wenn wir eine Reihe von Kunstwerken ins Gedächtnis bringen, welche ihn auf dem Gipfel seines Jugendglücks darstellen und uns die großen Ereignisse ins Andenken zurückrufen, von denen selbst Lebenszeuge gewesen zu sein wir fortdauernd zu erstaunen haben.

In dem Königlichen Palaste zu Mailand befindet sich ein großer Saal, zu öffentlichen Feierlichkeiten und Festen bestimmt; rings um denselben geht eine Galerie her, welche als Friese zu verzieren die Appianischen Bilder bestimmt gewesen; er hatte sie mit fertiger Kunst und ganzer Seele gemalt, von der Macht und Kraft seines Helden durchdrungen. Es sind einzelne Bilder auf Leinwand, grau in grau, mit Wasserfarben aufgetragen.
Bei der großen politischen Umwendung wurden sie, als allzu lebhafte Erinnerungen feindseliger Zwischenzeit, zwar beseitigt, doch großmütig erhalten und bewahrt; wie sie denn jetzt auch nicht völlig unzugänglich sind.
Nun aber hatten zu jener Zeit des Zwischenreichs, in welcher Appiani leidenschaftlich malte, auch Kupferstecher ihren Vorteil zu ersehen geglaubt; es verpflich-

teten sich mehrere, wahrscheinlich durch Unternehmer aufgeregt, die sämtlichen Darstellungen in Erz zu graben, aber ihr langwieriges Geschäft ward durch den raschen Weltgang übereilt; sie verheimlichten ihre nicht mehr begünstigten Arbeiten, weshalb es denn auch schwer ist, sie nur zum Teil, geschweige denn ganz zu besitzen.

Zweiunddreißig Blätter liegen vor uns, und ob sie gleich ohne Unterschrift mitgeteilt worden, so waren sie doch von genugsamer Nachricht begleitet, um uns instand zu setzen, sie historisch auslegen zu können.

Damit aber Schlachten und sonstige Begebenheiten nicht bloß dürr aufgeführt und verzeichnet werden, so verknüpfen wir sie, wenn schon mit wenigen Worten, doch im welthistorischen Zusammenhange.

Ist dieses geschehen, so betrachten wir sie als Kunstwerke, da wir sie denn nach ihrem Wert zu schätzen und nach dem eigentlichen Verhältnis zu empfehlen gedenken.....

ÄLTERE GEMÄLDE

Neuere Restaurationen in Venedig, betrachtet 1790.

[Über Kunst und Alterthum. Fünften Bandes zweites Heft. 1825.]

DIE ältesten Monumente der neuern Kunst sind hier in Venedig die Mosaiken und die griechischen Bilder; von den ältesten Mosaiken hab ich noch nichts gesehen, was mir einige Aufmerksamkeit abgewonnen hätte.

Die alt-griechischen Gemälde sind in verschiedenen Kirchen zerstreut; die besten befinden sich in der Kirche der Griechen. Der Zeit nach müssen sie alle mit Wasserfarbe gemalt sein und nur nachher mit Öl oder einem Firnis überzogen. Man bemerkt an diesen Bildern noch immer einen gewissen geerbten Kunstbegriff und ein Traktament des Pinsels. Auch hatte man sich gewisse Ideale gemacht; woher sie solche genommen, wird sich vielleicht auffinden lassen.

Das Gesicht der Mutter Gottes, näher angesehen, scheint der kaiserlichen Familie nachgebildet zu sein. Ein uraltes Bild des Kaisers Constantin und seiner Mutter brachte mich auf diesen Gedanken. Auffallend war die Größe der Augen, die Schmäle der Nasenwurzel, daher die lange, schmale Nase, unten ganz fein endigend, und ein ebenso kleiner, feiner Mund.

Der Hauptbegriff griechischer Malerei ruht auf der Verehrung des Bildes, auf der Heiligkeit der Tafel. Sorgfältig ist jederzeit dabei geschrieben, was eine Figur vorstelle. Selbst die Mutter Gottes und das Christkindchen, die man doch nicht verkennen kann, haben noch immer ihre Beischriften.

Man findet halbe Bilder in Lebensgröße oder nahe daran, ganze Bilder immer unter Lebensgröße, Geschichten ganz klein, als Beiwerk und Nebensache, unter den Bildern.

Mir scheint, daß die Griechen, mehr als die Katholiken, das Bild als Bild verehren.

Hier bliebe nun eine große Lücke auszufüllen: denn bis zum Domenico Veneziano ist ein ungeheurer Sprung; doch haben alle Künstler bis zu Johann Bellin herauf den Begriff von der Heiligkeit der Tafel aufrecht erhalten.

Wie man anfing, größere Altarbilder zu brauchen, so setzte man sie aus mehreren Heiligenbildern zusammen, die man, in vergoldeten Rahmenstäben, neben- und ineinander fügte; deswegen auch oft Schnitzer und Vergolder zugleich mit dem Maler genannt ist.

Ferner bediente man sich eines sehr einfachen Kunstgriffs, die Tafel auszufüllen: man ruckte die heiligen Figuren um einige Stufen in die Höhe, unten auf die Stufen setzte man musizierende Kinder in Engelsgestalt, den Raum oben darüber suchte man mit nachgeahmter Architektur zu verzieren.

Jener Begriff erhielt sich so lange als möglich: denn er war zur Religion geworden.

Unter den vielen Bildern des Johann Bellin und seiner Vorgänger ist keines historisch, und selbst die Geschichten sind wieder zu der alten Vorstellung zurückgeführt; da ist allenfalls ein Heiliger, der predigt, und so viele Gläubige, die zuhören.

Die älteren historischen Bilder waren mit ganz kleinen Figuren. So ist zum Beispiel in St. Roch der Sarg, worin des Heiligen Gebeine verwahrt sind, von den Vivarinis auf diese Weise gemalt. Selbst die nachherige ungeheure Ausdehnung der Kunst hat ihren Beginn von so kleinen Bildern genommen, wie es die Tintorettischen Anfänge in der Schule der Schneider bezeugen; ja selbst Tizian konnte nur langsam jenes religiose Herkommen abschütteln.

Man weiß, daß derjenige, der das große Altarblatt in den Fraris bestellte, sehr ungehalten war, so große Figuren darauf zu erblicken.

Das schöne Bild auf dem Altar der Familie Pesaro ist noch immer die Vorstellung von Heiligen und Anbetenden.

Überhaupt hat sich Tizian an der alten Weise ganz nahe gehalten und sie nur mit größerer Wärme und Kunst behandelt.

Nun aber fragt sich: wann ist die Gewohnheit aufgekommen, daß diejenigen, welche das Bild bezahlten und widmeten, sich auch zugleich darauf mitmalen ließen?

Jeder Mensch mag gern das Andenken seines Daseins stiften; man kann es daher für eine Anlockung der Kirche und der Künstler halten, andächtigen Menschen hiedurch auch eine Art von Heiligkeit zu verleihen. Auch läßt sich es wohl als eine bildliche Unterschrift annehmen. So knieen ganz in der Ecke eines großen, halberhoben geschnitzten Marienbildes die Besteller als demütige Zwerglein. Nach und nach wurden sie familienweise zu Hauptfiguren, und endlich erscheinen sogar ganze Gilden als historisch mitfigurierend.

Die reichen Schulen gaben nun ihre breiten Wände her, die Kirchen alle Flächen, und die Bilder, die sonst nur in Schränkchen über den Altären standen, dehnten sich aus über alle architektonisch leeren Räume.

Tizian hat noch ein wundertätiges Bild gemalt, Tintorett schwerlich, obgleich geringere Maler zu solchem Glück gelangten.

Das Abendmahl des Herrn erbaute schon längst die Refektorien; Paul Veronese faßte den glücklichen Gedanken, andere fromme, weitläufige Gastgebote auf den weiten, breiten Wänden der Refektorien darzustellen.

Indessen aber die Kunst wächst und mit ihr die Forderungen, so sieht man die Beschränktheit der religiosen Gegenstände. In den besten Gemälden der größten Meister ist sie am traurigsten fühlbar: was eigentlich wirkt und gewirkt wird, ist nicht zu sehen; nur mit Nebensachen haben sich die Künstler beschäftigt, und diese bemächtigen sich des Auges.

Und nun fangen erst die Henkersknechte recht an, die Hauptpersonen zu spielen; hier läßt sich doch etwas Nervig-Nacktes anbringen. Doch ist ihr Beginnen immer Abscheu erregend, und wenn reizende Zuschauerinnen mit frischen Kindern nicht noch gewissermaßen das Gegengewicht hielten, so würde man übel erbaut von Kunst und Religion hinweggehen.

Wie Tintorett und Paul Veronese die schönen Zuschauerinnen zu Hülfe gerufen, um die abscheulichen Gegenstände, mit denen sie sich beschäftigen mußten, nur einigermaßen schmackhaft zu machen, ist bemerkenswert. So waren mir ein paar allerliebste weibliche Figuren in dem Gefängnisse unerklärlich, in welchem ein Engel dem heiligen Rochus bei Nacht erscheint. Sollte man Mädchen eines übelen Lebens und Heilige mit andern Verbrechern zusammen in *einen* Kerker gesperrt haben? Auf alle Fälle bleiben diese Figuren, wie jetzt das Bild noch zu sehen ist, bei der bessern Erhaltung, wahrscheinlich von mehr fleißigem Farbenauftrag bewirkt, vorzüglich die Gegenstände unserer Aufmerksamkeit.
Jemand behauptete, es seien verlassene Pestkranke; sie sehen aber gar nicht darnach aus.

Tintorett und Paul Veronese haben manchmal bei Altarblättern sich der alten Manier wieder nähern und bestellte Heilige auf ein Bild zusammenmalen müssen, wahrscheinlich die Namenspaten des Bestellers; es geschieht aber immer mit dem größten Künstlersinn.

Die ältesten Bilder, welche mit Wasserfarbe gemalt sind,

haben sich zum Teil hier gut erhalten, weil sie nicht wie die Ölbilder dunkler werden; auch scheinen sie die Feuchtigkeit, wenn sie nur nicht gar zu arg ist, ziemlich zu ertragen.

Über die Behandlungsweise der Farben würde ein technisch gewandter Maler aufklärende Betrachtungen anstellen.

Die ersten Ölbilder haben sich gleichfalls sehr gut erhalten, obschon nicht ganz so hell wie die Temperabilder. Als Ursache gibt man an, daß die früheren Künstler in Wahl und Zubereitung der Farben sehr sorgfältig gewesen, daß sie solche erst mit Wasser klar gerieben, sie dann geschlemmt und so aus *einem* Körper mehrere Tinten gezogen, daß sie gleichmäßig mit Reinigung der Öle verfahren und hierin weder Mühe noch Fleiß gespart. Ferner bemerkt man, daß sie ihre Tafeln sehr sorgfältig grundierten, und zwar mit einem Kreidegrund wie bei der Tempera; dieser zog unter dem Malen das überflüssige Öl an sich, und die Farbe blieb desto reiner auf der Oberfläche stehen.

Diese Sorgfalt verminderte sich nach und nach, ja sie verlor sich endlich ganz, als man größere Gemälde zu unternehmen anfing. Man mußte die Leinwand zu Hülfe nehmen, welche man nur schwach mit Kreide, manchmal auch nur leicht mit Leim grundierte.

Paul Veronese und Tizian arbeiteten meistens mit Svelaturen; der erste Auftrag ihrer Farben war licht, welchen sie immer mit dunkeln, durchsichtigen Tinten zudeckten, deswegen ihre Bilder durch die Zeit eher heller als dunkler geworden sind; obgleich die Tizianischen durch das viele beim Übermalen gebrauchte Öl gleichfalls gelitten haben.

Als Ursache, warum Tintoretts Gemälde meistens so dunkel geworden sind, wird angegeben, daß er ohne Grund,

auch auf roten Grund, meist alla prima und ohne Svelatur gemalt. Weil er nun auf diese Weise stark auftragen und der Farbe in ihrer ganzen Dicke schon denjenigen Ton geben mußte, den sie auf der Oberfläche behalten sollte, so liegen nicht, wie bei Paul Veronese, hellere Tinten zum Grund, und wenn sich das stark gebrauchte Öl mit der Farbe zusammen veränderte, so sind auf einmal ganze Massen dunkel geworden.

Am meisten schadet das Überhandnehmen des roten Grundes über schwächeren Auftrag, so daß manchmal nur die höchsten, stark aufgetragenen Lichter noch sichtbar geblieben.

An der Qualität der Farbstoffe und der Öle mag auch gar vieles gelegen haben.

Wie schnell übrigens Tintorett gemalt, kann man aus der Menge und Größe seiner Arbeiten schließen, und wie frech er dabei zu Werke gegangen, sieht man an dem einen Beispiel, daß er in großen Gemälden, die er an Ort und Stelle schon aufgezogen und befestigt gemalt, die Köpfe ausgelassen, sie zu Hause einzeln gefertigt, ausgeschnitten und dann auf das Bild geklebt; wie man bei Ausbessern und Restaurieren gefunden. Besonders scheint es bei Porträten geschehen zu sein, welche er zu Hause bequem nach der Natur malen konnte.
Ein ähnliches Benehmen entdeckte man in einem Gemälde von Paul Veronese. Drei Porträte von Edelleuten waren auf einem frommen Bilde mit angebracht; beim Restaurieren fanden sich diese Gesichter ganz leise aufgeklebt, unten drunter drei andere schöne Köpfe, woraus man sah, daß der Maler zuerst drei Heilige vorgestellt, nachher aber, vielleicht durch obrigkeitliche, einflußreiche Personen veranlaßt, ihre Bildnisse in diesem öffentlichen Werke verewigt habe.

Viele Bilder sind auch dadurch verdorben worden, daß man sie auf der Rückseite mit Öl bestrichen, weil man

fälschlich geglaubt, den Farben dadurch neuen Saft zu geben. Wenn nun solche Bilder gleich wieder an der Wand oder an einer Decke angebracht worden, so ist das Öl durchgedrungen und hat das Bild auf mehr als eine Weise verwüstet.

Bei der großen Menge von Gemälden, welche in Venedig auf vielerlei Weise beschädigt worden, ist es zu denken, daß sich mehrere Maler, wiewohl mit ungleicher Geschicklichkeit und Geschick, auf die Ausbesserung und Wiederherstellung derselben legten. Die Republik, welche in dem herzoglichen Palast allein einen großen Schatz von Gemälden verwahrt, die jedoch zum Teil von der Zeit sehr verletzt sind, hat eine Art von Akademie der Gemälderestauration angelegt, eine Anzahl Künstler versammelt, ihnen einen Direktor gegeben und in dem Kloster San Giovanni e Paolo einen großen Saal nebst anstoßenden geräumigen Zimmern angewiesen, wohin die beschädigten Bilder gebracht und wiederhergestellt werden.

Dieses Institut hat den Nutzen, daß alle Erfahrungen, welche man in dieser Kunst gemacht hat, gesammlet und durch eine Gesellschaft aufbewahrt werden.

Die Mittel und die Art, jedes besondere Bild herzustellen, sind sehr verschieden, nach den verschiedenen Meistern und nach dem Zustand der Gemälde selbst. Die Mitglieder dieser Akademie haben durch vieljährige Erfahrung die mannigfaltigen Arten der Meister sich aufs genauste bekannt gemacht, über Leinwand, Grundierung, ersten Farbenauftrag, Svelaturen, Ausmalen, Akkordieren sich genau unterrichtet. Es wird der Zustand jedes Bildes vorher erst untersucht, beurteilt und sodann überlegt, was aus demselben zu machen möglich sei.

Ich geriet zufällig in ihre Bekanntschaft; denn als ich in genannter Kirche das köstliche Bild Tizians, die Ermordung des Petrus Martyr, mit großer Aufmerksamkeit betrachtet hatte, fragte mich ein Mönch, ob ich nicht auch die Herren da oben besuchen wollte, deren Geschäft

er mir erklärte. Ich ward freundlich aufgenommen, und als sie meine besondere Aufmerksamkeit auf ihre Arbeiten gewahr wurden, die ich mit deutscher Natürlichkeit ausdrückte, gewannen sie mich lieb, wie ich wohl sagen darf; da ich denn öfters wiederkehrte, immer unterwegs dem einzigen Tizian meine Verehrung beweisend.

Hätte ich jedesmal zu Hause aufgeschrieben, was ich gesehen und vernommen, so käm es uns noch zugute; nun aber will ich aus der Erinnerung nur ein ganz eigenes Verfahren in einem der besondersten Fälle bemerken.

Tizian und seine Nachfahren malten wohl auch mitunter auf gemodelten Damast, leinen und ungebleicht, wie er vom Weber kommt, ohne Farbgrund; dadurch erhielt das Ganze ein gewisses Zwielicht, das dem Damast eigen ist, und die einzelnen Teile gewannen ein unbeschreibliches Leben, da die Farbe dem Beschauer nie dieselbe blieb, sondern in einer gewissen Bewegung von Hell und Dunkel abwechselte und dadurch alles Stoffartige verlor. Ich erinnere mich noch deutlich eines Christus von Tizian, dessen Füße ganz nah vor den Augen standen, an denen man durch die Fleischfarbe ein ziemlich derbes Quadratmuster des Damastes erkennen konnte. Trat man hinweg, so schien eine lebendige Epiderm mit allerlei beweglichen Einschnitten ins Auge zu spielen.

Ist nun an einem solchen Bilde durch die Feuchtigkeit ein Loch eingefressen, so lassen sie nach dem Muster des Grundes einen Metallstempel schneiden, überziehen eine feine Leinwand mit Kreide und drucken das Muster darauf ab. Ein solches Läppchen wird alsdann auf der neuen Leinwand, auf welche das Bild gezogen werden soll, befestigt und tritt, wie das alte Bild aufgeklebt wird, in die Lücke, wird übermalt und gewinnt schon durch die Unterlage des Grundes eine Übereinstimmung mit dem Ganzen.

So fand ich die Männer um ein ungeheures Bild von Paul Veronese, in welches mehr als zwanzig solcher Löcher gefallen waren, beschäftigt; schon sah ich die sämtlichen gestempelten Läppchen fertig und, durch

Zwirnsfäden zusammen- und auseinandergehalten wie in einem Spinnengewebe, auf der gleichfalls ausgespannten neuen Leinwand aufgelegt. Nun war man für Berichtigung der Örtlichkeit besorgt, indem diese kleinen Fetzchen aufgeklebt wurden, die, wenn das große Bild aufgezogen würde, in alle Lücken genau passen sollten. Es gehörte wirklich die Lokalität eines Klosters, eine Art mönchischen Zustandes, gesicherte Existenz und die Langmut einer Aristokratie dazu, um dergleichen zu unternehmen und auszuführen. Übrigens begreift man denn freilich, daß bei solchen Restaurationen das Bild zuletzt nur seinen Schein behielt und nur so viel zu erreichen war, daß die Lücke in einem großen Saale wohl dem Kenner, aber nicht dem Volke sichtbar blieb.

CHARON. NEUGRIECHISCH

[Kunst-Blatt, 1826, 6. Februar, Nr. 10. 11.]

IM vierten Bande der Zeitschrift "Kunst und Alterthum" zweites Stück Seite 49, wurde die Übersetzung eines neugriechischen Gedichts, "Charon" betitelt, mitgeteilt, auch Seite 165 [oben S. 629] gezeigt, daß es sich wohl für Darstellung der bildenden Kunst eignen möchte, worauf sodann im Stuttgarter 'Kunstblatt" von 1824, Nummer 6 vom 19. Januar, jenes Gedicht sowohl als die Nachschrift abgedruckt zu lesen war, mit beigefügter Erklärung des Herrn von Cotta, der sich geneigt erwies, ihm zugesendete Zeichnungen dieses Gegenstandes nach Weimar zu befördern, auch die, welche für die beste erkannt würde, dem Künstler zu honorieren und durch Kupferstich vervielfältigen zu lassen.

Einige Zeit darauf erhielten die Weimarischen Kunstfreunde unmittelbar von einem längstgeprüften Genossen eine kolorierte Ölskizze, jene fabelhafte Erscheinung vorstellend, jedoch mit ausdrücklicher Äußerung, daß keine Konkurrenz beabsichtigt sei, und man erklärte sich deshalb gegen den werten Mann vertraulich folgendermaßen: "Das beweglichste Lied führen Sie uns im belebtesten Bilde vor die Augen; man wird überrascht, sooft man die Tafel aufs neue ansieht, eben wie das erstemal. Die bald entdeckte Ordnung in der Unruhe fordert sodann unsere Aufmerksamkeit; man entziffert sich gern den Totaleindruck aus einer so wohl überdachten Mannigfaltigkeit und kehrt öfter mit Anteil zu der seltsamen Erscheinung zurück, die uns immer wieder aufregt und befriedigt." Eine solche allgemeine Schilderung des Effekts möge denn auch hier genügen.

Denn nun werden von Stuttgart sechs Zeichnungen verschiedener Künstler eingesendet, welche wir vergleichend gegeneinander zu stellen aufgefordert sind, und indem wir in aufsteigender Reihe von ihren Verdiensten Bericht geben, legen wir zugleich dem kunstliebenden Publikum die Gründe vor, die unser schließliches Urteil bestimmen.

Nummer 1.

Zeichnung auf gelb Papier, Federumriß mit Sepia angetuscht und weiß aufgehöht, hoch dreizehn Zoll, breit zweiundzwanzigeinhalb Zoll.

Redliches Bestreben äußert sich in dieser Zeichnung überall, der Ausdruck in den Köpfen ist gemütvoll und abwechselnd; einiges, zum Beispiel die Gruppe, bestehend aus drei jugendlich männlichen Figuren und einem Kinde, welche das Pferd eben niederzuwerfen und über sie wegzusetzen scheint, ist glücklich geordnet, ebenso die in den Mähnen des Pferdes hängenden Kinder und anderes mehr. Wir bedauern, daß die ganze Darstellung nicht völlig im Geiste des Gedichtes und mit der dem Künstler zustehenden, ja notwendigen poetischen Freiheit aufgefaßt ist. Es ist nicht der neugriechische *Charon* oder der Begriff vom Schicksal, nicht der Gewaltige, Strenge, unerbittlich alles Niederwerfende, nach des Gedichtes Worten: "Einhersausende", der die Jugend vor sich hertreibt, hinter sich nach die Alten schleppt: hier erscheint der Reitende vielmehr selbst der Angegriffene, er droht mit geballter Faust, verteidigt sich gegen die, so ihn aufhalten wollen, mit einem hoch über dem Haupte geschwungenen Ruder.

Zu dieser Gebärde, zu diesem Attribut ist der Künstler wahrscheinlich durch Erinnerung an den griechischen Fährmann verleitet worden, den man aber nicht mit dem gegenwärtigen wilden, späterer Einbildungskraft angehörigen Reiter vermischen muß, welcher ganz an und für sich und ohne Bezug auf jenen zu denken und darzustellen ist.

Von allen übrigen Zeichnungen jedoch unterscheidet sich gegenwärtige durch den Umstand, daß nichts auf Erscheinung hindeutet, nichts Geisterhaftes oder Gespenstermäßiges darin vorkommt. Alles geschieht an der Erde, sozusagen auf freier Straße. Das Pferd regt sogar Staub auf, und die Weiber, welche zur Seite am Brunnen Wasser schöpfen, nehmen an der Handlung unmittelbaren Anteil. Dagegen haben die andern fünf konkurrierenden Künstler den Charon und die Figuren um ihn auf Wolken, gleichsam als Erscheinung vorüberziehend, sich gedacht, und

auch wir sind aus erheblichen Gründen geneigt, solches für angemessener zu halten.

Nummer 2.

Große Zeichnung auf grauem Papier, mit der Feder schraffiert. Breit vierundvierzig Zoll, hoch einunddreißig Zoll.

In den Figuren, welche vor dem Reiter her, zum Teil schwebend, entfliehen, und in denen, welche bittend und klagend ihm folgen, vermißt man wissenschaftliche Zeichnung der nackten Glieder. Störend sind ferner einige nicht recht passend bewegte, gleichsam den Figuren nicht angehörige Hände. Charon sitzt schwach und gebückt auf seinem Pferde, sieht sich mitleidig um, die linke Hand ist müßig und die rechte hält, ebenfalls ohne alle Bedeutung, den Zügel hoch empor; hingegen ist der Kopf des Pferdes gut gezeichnet und von lebendigem Ausdruck. So finden sich auch einige weibliche Köpfe mit angenehmen Zügen und zierlichem Haarputz; ebenfalls sind mehrere in gutem Geschmack angelegte Gewänder zu loben.

Luft und Licht, Wolken, desgleichen der landschaftliche Grund, welchen man unter dem Wolkenzuge, worauf die Darstellung erscheint, wahrnimmt, lassen vermuten, der Zeichner dieses Stücks besitze mehr Übung im landschaftlichen Fache als in dem der Figuren: denn die Waldgegend, wo zwischen Hügeln sich ein Pfad hinzieht, im Vordergrunde die Weinlaube, in deren Schatten zwei Figuren ruhen, weidende Schafe und so weiter sind nicht allein lieblich gedacht, sondern auch mit sicherer Hand ausgeführt. Befremdend ist es, daß die Berggipfel, welche über dem Gewölk zum Vorschein kommen, nicht passen oder, besser gesagt, in keinem Zusammenhange stehen mit dem landschaftlichen Grunde unter der Erscheinung, ein Versehen, welches noch zwei andere von den wetteifernden Künstlern ebenfalls begangen haben.

Nummer 3.

Zeichnung, ebenso wie die vorhergehende, mit der Feder schraffiert, jedoch auf weißem Papier. Zweiunddreißig Zoll breit, zweiundzwanzigeinhalb Zoll hoch.

Übertrifft dieses Werk hinsichtlich auf das Wissenschaftliche in den Umrissen das vorige nur wenig, so muß man doch dem Künstler bei weitem größere Gewandtheit zugestehen: ihm gelingt der Ausdruck, die Figuren sind glücklich zu Gruppen geordnet, haben alle wohl durchgeführten Charakter, passende Stellungen und sind lebhaft bewegt; von dieser Seite ist ganz besonders ein dem Charon eiligst auf Krücken nachhinkender Alter zu loben. Charon möchte am meisten der Nachsicht bedürfen, teils weil er verhältnismäßig zu den übrigen Figuren etwas gigantischer hätte gehalten werden sollen, teils weil in seiner Gebärde, der Dichtung ganz entgegen, sich Besorgnis, ja Furcht ausspricht, er möchte die Jünglinge vor ihm überreiten, die Alten hinter ihm möchten nicht nachkommen können. Unter der Wolkenschicht, auf welcher Charon erscheint, sind die Mädchen am Brunnen gar anmutig gedacht; drei andere weibliche Figuren, von denen eine, jung, mit lebhafter Bewegung die Erscheinung wahrnimmt, eine Alte sitzend ein Kind hält, dem die dritte einen Apfel darreicht, bilden eine hübsche Gruppe. So verdient auch ein Mann, der vom Feigenbaume Früchte pflückt, wegen der malerischen Stellung und Bekleidung nicht übersehen zu werden.

Die hohen, von Wolken umschwebten Berggipfel, welche oben im Bilde über dem Charon sichtbar sind, haben auch in dieser Zeichnung nicht den erforderlichen Zusammenhang mit dem landschaftlichen Grunde unten im Bilde.

Nummer 4.

Das jetzt folgende Stück ist das kleinste von allen, die eingesendet worden: nur etwa ein Fuß hoch und sechzehn Zoll breit, sauber mit der Feder umrissen, kräftig getuscht und weiß aufgehöht.

Lobenswürdige Sorgfalt und die Hand eines geübten Künstlers sind in allen Teilen zu erkennen. Charon stürmt auf ungebändigtem zaumlosen Pferde wildrennend vorüber; vom Sattel herab hängen vor und hinter ihm kleine Kinder; eine Gruppe alter Männer, Patriarchen gleichend, zieht er mit Gewalt nach sich an einer sie umschlingenden

Binde; eine andere Gruppe, meist zarte Jünglingsgestalten, kommen ihm entgegen, schwebend, gehend und auf die Kniee niedersinkend; sie bewundern ehrfurchtsvoll, flehen, beten an. Ein Wolkenstreif dient als Basis, unter welchem hin sich die Landschaft auftut: großartige Gebirgsgegend; den Weg herauf kommen drei gar niedliche weibliche Figuren, Krüge in den Händen, am überwölbten Borne Wasser zu schöpfen. Eine derselben richtet den Blick aufwärts nach dem, was über dem Gewölke vorgeht.

In dieser Zeichnung sind die Figuren viel besser als in den vorigen verstanden, die Glieder haben Wohlgestalt, die Köpfe gemütlichen, sanften Ausdruck. Der Faltenschlag ist sehr zierlich, die Anordnung des Ganzen sowohl als der einzelnen Gruppen gut, wenn auch vielleicht zu symmetrisch; Charon vornehmlich dürfte, wenn ein Werk von so vielen Verdiensten nach aller Strenge sollte beurteilt werden, von zu weichlichem Ausdruck, die Motive überhaupt zu sentimental erscheinen. Gegen die Gruppe der Jünglinge möchte man alsdann auch einwenden, daß sie durch Gestalten, Stellung und Faltenwurf etwas zu auffallend an Raffaels "Disputa" erinnern.

Nummer 5.

Der wackere Künstler, der diese sehr fleißig braun ausgetuschte, nur hier und da ein wenig mit Weiß aufgehöhte Zeichnung, dreiundzwanzig Zoll breit und beinahe achtzehn Zoll hoch, verfertigt hat, entwickelte darin ein großes, ehrenwertes Talent: die Umrisse sind wohl verstanden, die Figuren kühn bewegt, zum Teil von ausgearbeiteten, kräftigen Formen, die Köpfe geistreich; auch fehlt es nicht an schönem Faltenschlag, selbst die im Ganzen beachtete Haltung ist zu loben.

Wie aus dunkeln, sich gegen die Erde senkenden Wetterwolken hervor sprengt Charon; die vordersten Figuren auf diesen Wolken, Jünglinge, stürzen nieder, vom Pferde übersprungen; mehrere fliehen, mehrere werden vom grimmigen Reiter mit geschwungener Geißel bedroht; nach sich schleppt er einen Mann, der, um den Hals gebunden, schon halb erwürgt, rücklings niederstürzt und jammernd

die Hände über dem Kopf ringt; Alte, würdige Greise, flehen kniefällig. Aus dem düstern Gewölk fahren Blitze, Regengüsse stürzen nieder, Sonnenstrahlen brechen durch, und unter dem Wolkensaume sieht man im landschaftlichen Grund am Felsborn liebliche Frauengestalten verschieden beschäftigt. Mehrere derselben sehen bestürzt nach der Erscheinung; eine, welche raschen Schrittes nach dem Brunnen hinschreitet, ist hinsichtlich auf schöne Bewegung und Falten vorzüglich lobenswert.

In der Anordnung des Ganzen nimmt man großartige Intention wahr; nur wenige einzelne Glieder stoßen nicht völlig kunstgerecht aufeinander, so daß teils scharfe Winkel entstehen und man auf den ersten Blick ungewiß bleibt, welcher Figur ein Arm oder ein Bein eigentlich angehört.

Die große Ausführung jedoch, wodurch der Künstler sein Blatt hervorgehoben, setzt ihn in den Stand, die Köpfe höchst belebt und geistreich darzustellen; wie denn auch Hände und Füße sehr gut gezeichnet, zierlich und mit der größten Sorgfalt vollendet sind. Als schön drapierte Figur nimmt sich vornehmlich unter der Gruppe der flehenden Alten der, welcher ganz zuvorderst kniet, vorteilhaft aus.

In Erwägung der soeben erzählten vielen Verdienste könnte die Frage entstehen, ob dieses Blatt nicht geeignet sei, sich mit dem nächstfolgenden auf *eine* Linie zu stellen.

Nummer 6.

Dieser Nummer jedoch gebührt nach unserer Überzeugung der Preis. Die Zeichnung, drei Fuß breit, fünfundzwanzig Zoll hoch, ist auf gelblich Papier, Federumriß, braun angetuscht und die Lichter mit dem Pinsel aufgetragen. Herr Leybold, der Erfinder, hat den Gegenstand am glücklichsten erfaßt und künstlerisch mit bester Einheit des Ganzen in würdigen und großartigen Formen darzustellen gewußt. Die Behandlung ist leicht und meisterhaft, ohne daß der Ausführung dadurch etwas entzogen wäre; Formen und Gewänder deuten an, daß der Künstler mit dem erhabenen Michael Angelo eine Geistes- und Talentsverwandtschaft empfunden und daher in gleichem, doch mehr gereinigtem Sinne das Werk angegriffen und vollbracht.

Charon, ein gewaltiger, rüstiger Alter, sitzt, an Brust und Körper nackt, auf ungezäumtem Rosse, welches im schnellsten, reißendsten Laufe keichend dahineilt; Haar und Bart des Reiters rückwärts getrieben. Der flatternde Mantel von sehr gutem Faltenschlage verbirgt und zeigt zum Teil drei kleine Kinder, deren eins an der rechten Seite des Alten ruht, zwei aber von ihm mit der Linken gehalten werden; mit der Rechten ergreift er einen bejahrten Mann bei der linken Hand, welcher, ungern folgend, sich zu retten nach dem dürren Aste eines Baumsturzes in der wirklichen Landschaft greift, den er doch bald hinter sich lassen wird. Andere Alte schweben bittend und flehend, dumpf-gleichgültig und kümmerlich-müde dem vorübereilenden Charon nach.

Auf der entgegengesetzten Seite scheuen und fliehen das daherstürmende Pferd mehrere jugendliche Gestalten verschiedenen Alters und Geschlechtes. Das eilige jüngste Paar, Knabe und Mädchen, so jung und schon gesellig umschlungen, läuft, halb spielend, halb furchtsam, voraus; ein wackerer, gefühlvoller Jüngling zeigt, wie um Schonung das Ungetüm anflehend, auf einen jüngern Freund, der ihm ohnmächtig in die Arme fällt; eine weibliche derbe Gestalt wirft sich dem Pferde entgegen und scheint es beiseit drängen zu wollen. Auf dem vordersten Wolkensaume, mit allen den andern im Vorübereilen, bückt sich ein knabenhaftes Mädchen, um von den unten im Vordergrunde reichlich sprossenden Lilien eine zu pflücken. Weiter zur Rechten ein junger Mann, halb gelehnt, halb knieend, deutet mit Gebärde der Überredung herunter auf den erquicklich strömenden Brunnen im Winkel des Bildes.

Hier aber glauben wir eine noch zartere Andeutung zu finden. Aus der Tiefe des landschaftlichen Grundes steigen drei junge Frauen mit Krügen, am Brunnen Wasser zu schöpfen. Die größte, vorderste, mit niedergeschlagenen Augen und kummervoller Miene, halten wir für die Witwe des eben genannten jungen Mannes, der also nach unserer Auslegung nicht bloß auf die frische Quelle, sondern auch auf die herankommende Geliebte

hindeutet. Die zweite ist eine bloß mägdehafte, gleichgültige Gestalt, die dritte richtet erstaunt den Blick nach oben, als wenn sie in dem über ihrem Haupte sausenden Sturm etwas Bängliches ahnete.

Alles dieses zusammen betrachtet, müssen wir also Herrn Leybold das meiste Kunstverdienst zugestehen. Die Aufgabe ist von ihm am besten gefaßt, die Darstellung am vollständigsten gedacht worden; er hat sich der mannigfaltigsten Motive bedient und keins derselben wiederholt. Angemessen sind die Gliederformen, die Gewänder durchgängig im edlen Stil, Anordnung und Ausdruck löblich.

Licht und Schatten beobachtete der Künstler verständig; er trachtete nicht nach frappantem Effekt, und doch hat seine Zeichnung eine dem Auge wohlgefällige Wirkung; alle Teile sondern sich richtig, ohne Unruhe, ohne Verwirrung auseinander und erscheinen deutlich.

Auch ist zu erwähnen, daß eine bedeutende Größe des Bildes und der darin dicht eingeschlossenen Gestalten eine charakteristisch-vorteilhafte Wirkung hervorbringt.

Der landschaftliche Grund läßt sich in betreff der Anlage ebenfalls loben und stimmt vermöge seiner Einfalt und Großartigkeit mit dem Ernst der Darstellung überein, aber doch begegnet uns auch hier der Umstand, welcher uns oben schon bei Nummer 2 und 3 wiederholt Bedenken abnötigte, nämlich daß zwischen den Berggipfeln über der Erscheinung und der Durchsicht mit Ferne unter derselben kein rechter Zusammenhang stattfindet.

Bei diesem Punkte jedoch haben wir der Einrede eines unserer Freunde zu gedenken, welcher sich der Künstler annahm und zu ihrer Rechtfertigung behauptete: da die obere und untere Landschaft durch einen Wolken- und Geisterzug getrennt sei, so dürfe der Künstler wohl, eben als wäre hier eine Fata Morgana im Spiel, die Berggipfel verrücken und sie an einem andern Orte, als ihnen die Natur angewiesen, hervortreten lassen.

An diese hohen, ernsten Bemühungen schließt sich wie ein leichtes, heiteres Nachspiel ein kleines, in schwarzem Papier artig ausgeschnittenes Bildchen von einer mit Geschmack und Kunstfertigkeit begabten Dame. Sie hat

den Gegenstand, wie wir beifällig erkennen, als Erscheinung über Wolken dahinziehend gedacht. Charon sitzt auch hier auf einem zügellos rennenden Pferde, die Jungen vor sich hertreibend, die Alten nach sich ziehend. Auf dem Pferde vor und hinter ihm kauern einige Kinder, ein etwas größeres schwebt sogar unter dem Pferde.

Ferner ist sehr glücklich gefunden, daß ein Regenbogen den Wolkenzug zusamt der Erscheinung gleichsam als Brückenbogen, über den der Weg führt, zu tragen dient, indessen im Raum darunter ein Röhrbrunnen, an dem die Frauen Wasser holen, hervorströmt. Bei ihnen sitzt ein Jäger, welcher nach dem Vorgang aufdeutet; das nämliche geschieht von einem Knaben, indes ein anderer einem sitzenden alten Mann den Krug zum Trunke reicht.

Die Figuren dieses Kunstwerks sind alle lebhaft bewegt, großenteils von anmutiger Gebärde und Wendung, durchgängig wohl gezeichnet. Ferner gebührt der Anordnung des Ganzen alles Lob, denn der Raum ist sehr wohl ausgefüllt, keine Stelle überladen und keine leer. Es versteht sich, daß ein Werk dieser Art engverschränkte Gruppen nicht erlaubt, sondern alle Figuren der Deutlichkeit wegen bis auf wenige Berührung voneinander abgesondert zu halten sind.

Indem wir nun diese Betrachtungen den Kunstfreunden zu geneigter Prüfung übergeben, enthalten wir uns nicht auszusprechen, wieviel Vergnügen uns die Behandlung einer so bedeutenden Aufgabe verschafft, und zwar auch durch Erinnerung an vergangene Zeiten. Denn es sind eben zwanzig Jahre, daß wir die siebente und letzte Ausstellung in Weimar vorbereiteten und eine bis dahin fortgesetzte Zusammenwirkung mit deutschen Künstlern abschlossen. Was sich seit jener Zeit erhalten und entwickelt, davon gibt gegenwärtige Konkurrenz ein gültiges Zeugnis. Möchten redlich strebende Künstler von Zeit zu Zeit Gelegenheit finden, die Resultate ihrer stillen Bemühungen dem ganzen deutschen Publikum vor Augen zu bringen.

Weimar, den 31. Juli 1825.

W[eimarische] K[unst-] F[reunde].

COLLECTION DES PORTRAITS HISTORIQUES DE M. LE BARON GÉRARD, PREMIER PEINTRE DU ROI, GRAVÉS A L'EAU-FORTE PAR M. PIERRE ADAM. PRÉCÉDÉE D'UNE NOTICE SUR LE PORTRAIT HISTORIQUE

I. et II. livraison. Paris. Urbain Canel, éditeur, rue Saint-Germain-des-Prés No. 9. 1826.

[Über Kunst und Alterthum. Fünften Bandes drittes Heft. 1826.]

Da uns die auf dem Titel versprochene Notiz über das historische Porträt nicht zugleich mit den Kupfern zugekommen, so müssen wir uns hierüber aus den vorliegenden Blättern einen Begriff zu bilden suchen.

Unter einem historischen Porträte kann man verstehen, daß Personen, die zu ihrer Zeit bedeutend sind, abgebildet werden, und diese können wieder in den gewöhnlichen Lagen ihres Zustandes oder auch in außerordentlichen Fällen vorgestellt sein, und so möchten wohl von jeher viele historische Porträte einzeln gemalt worden sein, wenn nur der Künstler treu an dem Zustand geblieben ist, um einen solchen zu überliefern.

Die gegenwärtige Sammlung jedoch, von der uns zwei Hefte vorliegen, denen noch vielleicht ein Dutzend folgen sollen, scheint auf etwas Ganzes und Zusammenhängendes zu deuten.

Der Künstler nämlich, Herr Gérard, im Jahre 1770 geboren, anerkannt tüchtigster Schüler Davids, gefälliger als sein Meister, kam in die bewegteste Weltepoche, welche jemals eine gesittete Menschheit aufregte; er bildete sich zur wilden Zeit, sein zartes Gemüt aber ließ ihn zurückgehen in das reine Wahre und Anmutige, wodurch denn doch der Künstler zuletzt allein sich das Publikum verpflichtet. In Paris als Künstler von Rang anerkannt, malte er durch alle Epochen die bedeutenden Einheimischen und Fremden, hielt von jeder seiner Ar-

beiten eine Zeichnung zurück und fand sich nach und nach im Besitz eines wahrhaft historischen Bildersaales. Bei einem sehr treuen Gedächtnis zeichnete er außerdem auch die Besuchenden, die sich nicht malen ließen, und so vermag er uns eine wahrhaft weltgeschichtliche Galerie des achtzehnten Jahrhunderts und eines Teils des neunzehnten vorzulegen.

Was aber das Interesse an dieser Sammlung eigentlich erregen und erhalten kann, ist der große Verstand des geistreichen Künstlers, der einer jeden Person ihre Eigentümlichkeit zu verleihen und fast durchaus auch ihre Umgebung individuell-charakteristisch anpassend und mitwirkend zu bilden gewußt hat.

Wir gehen ohne weiteres Vorwort zu den Gemälden selbst, dasjenige, was wir noch im allgemeinen zu sagen hätten, bis zum Schlusse versparend. Nur *eines* haben wir zu erinnern: wer, an die Leistungen des Pariser Steindrucks gewöhnt, hier das gleiche der "Bildnisse gleichzeitiger Männer" oder der "Galerie der Herzogin von Berry" erwartet, wird sich nicht befriedigt, vielleicht abgestoßen finden. Hier ist, was man sonst so sehr zu schätzen wußte und noch von der Hand älterer niederländischer Meister teuer bezahlt, eine meisterhaft-geistreiche Nadel, welche alles leistet, was sie will, und nur will, was zum Zwecke dient. Wer dieses erkennt und zugesteht, wird sich auch in diesem Kreise gleich einheimisch finden.

ALEXANDER DER ERSTE,

Kaiser von Rußland, gemalt 1814.

DAS Auftreten oder vielmehr das Auf-sich-selbst-Stehen (pose) dieser allgemein gekannten, verehrten, majestätischen Person ist gar trefflich ausgedruckt: das Wohlverhältnis der Glieder, der natürliche Anstand, das ruhige Dasein, sicher und selbstbewußt, ohne mehr zu zeigen, als es ist und war; die glücklich ausgedruckten Lokaltinten des frei nach der rechten Hand blickenden Antlitzes, der dunklen Uniform, des klareren Ordensbandes, der

schwarzen Stiefel wie des Hutes, welches zusammen dem Bilde viel Anmut gibt.

Ebendiesen Hut, flammenartig bebuscht, hält die Hand des rechten, niedersinkenden Armes, die Linke greift in den Bügel des rückwärts hängenden Degens, und betrachtet man das Haupt nochmals, so ist es gar schön durch militärischen Schmuck des Kragens, der Achsel- und Ordenszierden begleitet. Mit entschiedenem Geschmack ist das Ganze behandelt, und wir müssen uns die Landschaft oder vielmehr Unlandschaft gefallen lassen. Die Figur ist auf großer Höhe gedacht, die hintersten Berge gehen nur ein weniges über den Fersen hin, und der Vordergrund ist kümmerlich an Erdboden und Pflanzengewächs.

Doch wüßten wir nichts dagegen zu sagen; denn dadurch steht die Figur ganz auf dem Wolken- und Himmelsgrunde, und es scheint, als wenn die Vastität der Steppe uns an das unermeßliche Reich, das er beherrscht, erinnern sollte.

KARL DER ZEHNTE,

König von Frankreich.

EIN höchst merkwürdiger Gegensatz, eine wohlgebaute, edelmännische Figur, hier im Krönungsornate, zur Erinnerung eines einzigen, freilich höchst bedeutenden Lebensmomentes.

Der obere Teil dieser edlen Wohlgestalt, zwar mit Hermelin und Spitzen, mit Posament, Ordenskette und Spange verziert, aber nicht überladen, läßt noch die Figur gut durchsehen; nachher aber umhängt ein kostbarer Mantel den unteren Teil, außer den linken Fuß, und reicht als schwere Wolke weit nach beiden Seiten zum Boden hin. Den Federhut in der Linken, den umgekehrten Zepter in der Rechten, steht der Fürst neben Stuhl und Kissen, worauf Krone und die Hand des Rechtes ruhen; auf teppichbeschlagenen Stufen ein Thron mit geflügelten Löwenköpfen, faltenreiche Vorhänge, unter und neben welchen Säulen, Pilaster, Bogen und Bogengänge uns

nach dem Grund eines Prachtgebäudes hinblicken lassen. Beide beschriebene Bilder, nebeneinander gelegt, geben zu wahrhaft großen historischen Betrachtungen Anlaß.

LUDWIG NAPOLEON,

König von Holland, gemalt 1806.

UNGERN nehmen wir dies Bild vor uns, und doch wieder gern, weil wir den Mann vor uns sehen, den wir persönlich hochzuschätzen so viel Ursache hatten; aber hier bedauern wir ihn. Mit einem wohlgebildeten, treuen, redlichen Gesichte blickt er uns an; aber in solcher Verkleidung haben wir ihn nicht gekannt und hätten ihn nicht kennen mögen. In einer Art von sogenannter spanischer Tracht, in Weste, Schärpe, Mantel und Krause, mit Stickerei, Quasten und Orden geschmackvoll aufgeputzt, sitzt er ruhig nachdenkend, ganz in Weiß gekleidet, ein dunkles, hellbefiedertes Barett in der rechten Hand, in der linken auf einem starken Polster ein kurzes Schwert haltend, dahinter ein Turnierhelm, alles vortrefflich komponiert. Mag es nun für die Augen ein schönes, harmonisches Bild sein, aber dem Sinne nach kann es uns nichts geben, vielleicht weil wir diesen herrlichen Mann gerade in dem Augenblick kennen lernten, als er allen diesen Äußerlichkeiten entsagte und sein sittliches Zartgefühl, seine Neigung zu ästhetischen Arbeiten sich im Privatstande ungehindert weiter zu entwickeln trachtete.

Über seine kleinen, höchst anmutigen Gedichte sowie über seine Tragödie "Lucretia" kam ich schon oft in Versuchung einige Bemerkungen niederzuschreiben, aber die Furcht, ein mir so freundlich geschenktes Vertrauen zu verletzen, hielt mich ab, wie noch jetzt.

FRIEDRICH AUGUST,

König von Sachsen, gemalt 1809.

STELLTE das vorhergehende Bild eine flüchtig vorübergehende Repräsentation dar, so gibt das vorliegende den entschiedenen Eindruck von Beharrlichkeit und Dauer. Eine edle, charakteristisch-sichere Gestalt eines

bejahrten, aber wohlerhaltenen, wohlgebildeten Herrn zeigt sich in herkömmlicher Kleidung; er steht vor uns, wie er lange vor seinem Hofe von den Seinigen und unzähligen Fremden gesehen worden: in Uniform, mehr der Hofsitte als militärischen Bestimmungen gemäß, in Schuh und Strümpfen, den Federhut unter dem Arm, Brust und Schultern mäßig mit Orden und Achselzierden geschmückt, ein regelmäßiges, uns ernst und treu anschauendes Gesicht, das Haar nach älterer Weise in Seitenlocken gerollt. Mit Zutrauen würden wir uns einem solchen Fürsten ehrerbietig darstellen, seiner klaren Übersicht vertrauend, unsere Angelegenheit vortragen und, wenn er unsere Wünsche gerecht und billig fände, einer wohlüberdachten Gewährung völlig sicher sein.

Der Grund dieses Bildes ist einfach-würdig gedacht: aus einem anständigen Sommerpalast scheint der Fürst soeben ins Freie zu treten.

LUDWIG PHILIPP,

Herzog von Orléans, gemalt 1817.

EIN würdiges Gesicht, an hohe Vorfahren erinnernd. Der Mann, wie er dasteht, zeigt sich in seinen besten Jahren: Ebenmaß der Glieder, stark und muskelhaft, breite Brust, wohlhäbiger Körper, vollkommen geschickt, als Träger einer der wunderlichen Uniformen zu erscheinen, die wir längst an Husaren, Ulanen, in der neuern Zeit aber unter mancherlei Abweichungen gewohnt geworden. Auch hier fehlt es nicht an Borten und Litzen, an Posament und Quasten, an Riemen und Schnallen, an Gürteln und Haken, an Knöpfen und Dörnern. In der rechten Hand eine herrlich-orientalische Mütze mit der Reiherfeder, die linke auf dem weitabstehenden, durch lange Bänder gehaltenen und mit der herabhängenden Tasche verbundenen Säbel. Ebenfalls ist die Figur sehr glücklich gestellt und komponiert vortrefflich; die großen Flächen der weißen Ärmel und Beinkleider nehmen sich gar hübsch gegen den Schmuck des Körpers und der Umhüllung.

Wir wünschen eine solche Figur auf der Parade gesehen

zu haben, und indem wir dieses sagen, wollen wir gerade den landschaftlichen Grund nicht tadeln. In einiger Ferne wartet ein Adjutant, auch wird ein gesatteltes Pferd, das sich nach seinem Herrn umsieht, dort gehalten. Die Aussicht nach der Tiefe hin ist rauh und wild, auch das wenige vom Vorder-, Mittel- und Hintergrund ist mit großem Geschmack hinzugefügt, woran wir das Bedürfnis und die Intention des Malers erkennen; aber freilich die Figur tritt eigentlich nur auf, um sich sehen zu lassen, sie beobachtet nicht, sie gebietet nicht, deswegen wir sie denn als auf der Parade sich zeigend nach unserer Art betrachten mußten.

HERZOG VON MONTEBELLO, MARSCHALL LANNES,
gemalt 1810.

DAS Gegenteil des vorigen Bildes erblicken wir hier: ein schlanker, wohlgebauter, wohlgebildeter Krieger, nicht mehr geschmückt, als nötig ist, um ihn an seiner hohen Stelle als Befehlshaber zu bezeichnen. In einiger Gemüts- und Körperbewegung ist er dargestellt, und wer sollte in solcher Lage ohne Gegenwirkung gegen die äußerste Gefahr sich unbewegt erhalten dürfen? Aber die große Mäßigung bezeichnet den Helden: er steht zwischen den Trümmern einer Batterie, die zusammengeschossen ist und zusammengeschossen wird; noch sausen die Splitter umher, Lafetten krachen und bersten, Kanonenröhren wälzen sich am Boden, Kugeln und zerschmetterte Waffen sind in Bewegung.

Ernsthaft, aufmerksam blickt der Mann nach der Gegend, wo das Unheil herkommt; die geballte linke Faust, der scharf in den Hut eingreifende Daumen der Rechten geben, wie die ganze Silhouette des ganzen Körpers von oben bis unten, den Eindruck von zusammengehaltener, zusammenhaltender Kraft, von Anspannung, Anstrengung und innerer Sicherheit; es ist auch hier ein Auf- und Eintreten ohnegleichen. Welche Schlacht hier gemeint sei, wissen wir nicht; aber es ist immer dieselbe Lage, in die er sich so oft versetzt gesehen und die ihm denn endlich das Leben kostete.

Übrigens finden wir ihn hier im Bilde sehr viel älter als im Jahr 1806, wo wir seiner anmutigen Persönlichkeit, ja man dürfte wohl sagen schnell gefaßten Neigung, eine in damaligen Tagen unwahrscheinliche Rettung verdankten.

KARL MORITZ VON TALLEYRAND,

Prinz von Benevent usw., gemalt 1808.

JE weiter wir in Betrachtung dieser Sammlung vorwärtsschreiten, desto wichtiger erscheint sie uns. Jedes einzelne Blatt ist von großer Bedeutung, welche zunimmt, indem wir eins mit dem andern vor- und rückwärts vergleichen.

In dem vorigen sahen wir einen der ersten Helden des französischen Heeres, heroisch gefaßt mitten in der größten augenblicklichsten Lebensgefahr; hier sehen wir den ersten Diplomaten des Jahrhunderts, in der größten Ruhe, sitzend und alle Zufälligkeiten des Augenblicks gelassen erwartend.

Umgeben von einem höchst anständigen, aber nicht prunkhaften Zimmer, finden wir ihn im schicklichen, einfachen Hofkleide, den Degen an der Seite, den Federhut nicht weit hinterwärts auf dem Kanapee liegend, eben als erwarte der Geschäftsmann die Meldung des Wagens, um zur Konferenz zu fahren; den linken Arm auf eine Tischecke gelehnt, in der Nähe von Papier, Schreibzeug und Feder, die Rechte im Schoß, den rechten Fuß über den linken geschlagen, erscheint er vollkommen impassibel. Wir erwehrten uns nicht des Andenkens an die Epikurischen Gottheiten, welche da wohnen, "wo es nicht regnet noch schneiet noch irgendein Sturm weht": so ruhig sitzt hier der Mann, unangefochten von allen Stürmen, die um ihn her sausen. Begreifen läßt sich, daß er so aussieht, aber nicht, wie er es aushält. Sein Blick ist das Unerforschlichste; er sieht vor sich hin, ob er aber den Beschauer ansieht, ist zweifelhaft. Sein Blick geht nicht in sich hinein, wie der eines Denkenden, auch nicht vorwärts, wie der eines Beschauenden: das Auge ruht in und auf sich, wie die ganze

Gestalt, welche, man kann nicht sagen ein Selbstgenügen, aber doch einen Mangel an irgendeinem Bezug nach außen andeutet.

Genug, wir mögen hier physiognomisieren und deuten, wie wir wollen, so finden wir unsre Einsicht zu kurz, unsre Erfahrung zu arm, unsre Vorstellung zu beschränkt, als daß wir uns von einem solchen Wesen einen hinlänglichen Begriff machen könnten. Wahrscheinlicherweise wird es künftighin dem Historiker auch so gehen, welcher dann sehen mag, inwiefern ihn das gegenwärtige Bild fördert. Zu annähernder Vergleichung gab uns das Porträt dieses wichtigen Mannes auf dem großen Bilde vom Kongreß zu Wien, nach Isabey, jedoch einigen Anlaß. Wir bemerken dies um forschender Liebhaber willen.

FERDINAND IMÉCOURT,

Ordonnanzoffizier des Marschall Lefèvre, umgekommen vor Danzig 1807, gemalt 1808.

ALSO, wie das Datum besagt, aus der Erinnerung oder nach einer Skizze gemalt.

Einen merkwürdigen Kontrast gibt uns auch dieses Bild. Die militärische Laufbahn des Mannes deutet auf einen brauchbaren Tätigen, sein Tod auf einen Braven; aber in dem Inkognito des Zivilkleides ist jeder charakteristische Zug verschwunden. Gentlemanartig in Stellung und Kleidung, ist er eben im Begriff, die breiten Stufen zu einem einfachen Gartenhaus hinaufzusteigen; den Hut in der herabhängenden Linken, auf den Stock in der rechten Hand gestützt, hält er einen Augenblick inne, als sich umsehend, ob er vielleicht noch wo einen Bekannten in der Nähe gewahr würde. Die Züge des Gesichts sind die eines verständigen, gelassenen Mannes; die Gestalt von mittlerer Größe, anständiger Zartheit. In der Sozietät würden wir ihn für einen Diplomaten angesprochen haben, und es ist wirklich ein glücklicher Gedanke, die vollkommne, edle Prose einer vorübergegangenen Gegenwart hier zwischen so bedeutenden, welthistorischen Männern zu finden.

GRAF UND GRÄFIN FRIESS,

gemalt 1804.

DIESES Familienbild paßt recht gut zum vorigen; denn jener Mann durfte nur hier hereintreten, und er wäre willkommen gewesen.

Der Gemahl hat sich auf die Ecke eines ausgeschweiften, dreiseitigen Tisches gesetzt und zeigt sich in einer sehr natürlichen, glücklichen Wendung. Eine Reitgerte in der rechten Hand deutet auf Kommen oder Gehen, und so paßt das augenblickliche, nachlässige Hinsitzen auf einer solchen Stelle gar wohl. Die Gemahlin, einfach weiß gekleidet, einen bunten Schal über dem Schoß, sitzt und schaut, den Blick des Gemahls begleitend, gleichsam nach einem Eintretenden. Diesmal sind wir es, die Anschauenden, die wir glauben können, auf eine so freundlich-höfliche Weise empfangen zu werden. Die linke Hand der Dame ruht auf der Schlafstätte eines kleinen Kindes, das in halbem Schlummer sich ganz wohl zu behagen scheint. Wand und Pilaster, die freie Durchsicht in einen Bogengang, ein Schirm hinter dem Bette des Kindes bilden einen mannigfaltigen, anmutigen, offenen und doch wohnlichen Hintergrund. Das Bild komponiert sehr gut und mag in Lebensgröße, der Andeutung nach koloriert, eine sehr erfreuliche Wirkung tun.

KATHARINA,

Königliche Prinzessin von Württemberg, Königin von Westfalen, gemalt 1813.

DIESES Bild spricht uns am wenigsten an, wie man in der Konversationssprache zu sagen pflegt. Eine mit Geschmack, der ans Prächtige hinneigt, gekleidete, wohlgestaltete Dame sitzt auf einem architektonisch mäßig verzierten Marmorsessel, dem es nicht an Teppich und Kissen fehlt; die niedergesenkte Rechte hält ein Büchlein, offen durch den eingreifenden Daumen, eben als hätte man aufgehört zu lesen; der linke Arm, auf ein Polster gestützt, zeigt die Hand in einer Wendung, als hätte das nun erhobene Haupt noch erst eben darauf geruht. Ge-

sicht und Augen sind nach dem Beschauer gerichtet, aber in Blick und Miene ist etwas Unbefriedigtes, Entfremdetes, dem man nicht beikommen kann. Die Aussicht nach Berg und Tal, See und Wasserfall, Fels und Gebüsch mag auf die Anlagen von Wilhelmshöhe deuten, aber das Ganze ist doch zu heroisch und wild gedacht, als daß man recht begreifen könnte, wie diese stattliche Dame hier zu diesem feenhaften Ruhesitz gelangt.
Sodann entsteht noch die Frage über ein höchst wunderliches Beiwesen. Warum setzt die Dame ihre netten Füßchen auf Kopf und Schnabel eines Storchs, der, von einigen leichten Zweigen umgeben, in dem Teppich oder Fußboden skizzenhaft gebildet ist? Dies alles jedoch beseitigt, mag dies Bild als trefflich komponiert gelten, und man muß ihm die Anlage zu einem vollkommen wohl kolorierten Gemälde zugestehen.

ELISA,

ehemalige Großherzogin von Toskana,

und ihre Tochter

NAPOLEON ELISA,

Prinzessin von Piombino, gemalt 1811.

DAS reichste Bild von allen, welches zu dem mannigfaltigsten Farbenwechsel Gelegenheit gab. Eine stattliche Dame, orientalischer Physiognomie, blickt euch an mit verständigem Behagen; Diadem, Schleier, Stirnbinde, Locken, Halsband, Halstuch geben dem Oberteil Würde und Fülle, wodurch er hauptsächlich über das Ganze dominiert: denn schon vom Gürtel an dienen die Gewande der übrigen Figur eigentlich nur zur Folie für ein anmutiges Töchterchen, auf dessen rechter Schulter von hinten her die mütterliche rechte Hand ruht. Das liebliche Kind hält am Bande ein zierliches, nettes, seltsam schlank gestaltiges Hündchen, das unter dem linken Arm der Mutter sich behaglich fühlt. Das breite, mit Löwenköpfen und -tatzen architektonisch verzierte, weißmarmorne Kanapee, dessen wohlgepolsterter, geräumiger Sitz

von der Hauptfigur bequem eingenommen wird, verleiht dem Ganzen ein stattliches Ansehen; Fußkissen und herabgesunkene Falten, Blumenkorb und eine lebhafte Vegetation zunächst deuten auf die mannigfaltigste Färbung. Der Hintergrund, wahrscheinlich in mildem Luftton gehalten, zeigt hoher, dichter Bäume überdrängtes Wachstum; wenige Säulen, ruinenartig, eine milde Treppe, die ins Gebüsche führt, erwecken den Begriff einer ältern romantischen Kunstanlage, aber bereits von langherkömmlicher Vegetation überwältigt, und so geben wir gern zu, daß wir uns wirklich auf einem Großherzoglich Florentinischen Landsitz befinden.

MADAME RÉCAMIER,

gemalt 1805.

ZUM Abschluß dieser Darstellungen sehen wir nun das Bild einer schönen Frau, das uns schon seit zwanzig Jahren gerühmt wird. In einer von stillem Wasser angespülten Säulenhalle, hinten durch Vorhang und blumiges Buschwerk geschlossen, hat sich die schönste, anmutigste Person, wie es scheint, nach dem Bade, in einen gepolsterten Sessel gelehnt: Brust, Arme und Füße sind frei, der übrige Körper leicht, jedoch anständig bekleidet; unter der linken Hand senkt sich ein Schal herab zu allenfallsigem Überwurf. Mehr haben wir freilich von diesem lieblichen und zierlichen Blatte nicht zu sagen. Da die Schönheit unteilbar ist und uns den Eindruck einer vollkommnen Harmonie verleiht, so läßt sie sich durch eine Folge von Worten nicht darstellen. Glücklich schätzen wir die, welche das Bild, das gegenwärtig in Berlin sein soll, beschauen und sich daran erfreuen können. Wir begnügen uns an dieser Skizze, welche die Intention vollkommen überliefert, und was macht denn am Ende den Wert eines Kunstwerkes aus? Es ist und bleibt die Intention, die vor dem Bilde vorausgeht und zuletzt, durch die sorgfältigste Ausführung, vollkommen ins Leben tritt. Und so müssen wir denn auch dieses Bild wie die sämtlichen vorhergehenden [als] wohlgedacht,

in seiner Art bedeutend, charakteristisch und gehörig ansprechend anerkennen.

Steht es nun freilich nicht in unserm Vermögen, die äußern Vorzüge einer schönen Person mit Worten auszudrücken, so ist doch die Sprache eigentlich da, um das Gedächtnis sittlicher und geselliger Bezüge zu erhalten; deswegen wir uns nicht versagen können, mitzuteilen, wie sich über diese merkwürdige Frau, nach zwanzig Jahren, die neuesten Tagesblätter vernehmen lassen.

"Die letzte und lieblichste dieser Gestalten ist Madame Récamier. Niemand wird sich wundern, dieses Bild den erlauchten weiblichen Zeitgenossen beigesellt zu sehen. Eine Freundin der Frau von Staël, eines Camille Jordan, des Herrn von Chateaubriand wäre zu solchen Ehren berechtigt, wüßte man auch nicht, daß die unendliche Anmut ihrer Unterhaltung und die Gewalt ihrer Gutmütigkeit unablässig die vorzüglichsten Männer aller Parteien bei ihr versammelt hat. Man darf sagen, daß durch Ausüben des Guten, durch Dämpfen des Hasses, durch Annähern der Meinungen sie die Unbeständigkeit der Welt gefesselt habe, ohne daß man bemerkt hätte, Glück und Jugend habe sich von ihr entfernen können. Diejenigen, welche glauben möchten, ihr Geist sei die Wirkung eines anhaltenden Umgangs mit den vorzüglichsten Menschen, der Widerschein eines andern Gestirns, der Wohlgeruch einer andern Blume, solche sind ihr niemals näher getreten. Wir wollen zwar nicht untersuchen, ob nicht mit sechzehn Jahren die Sorge für den Putz und sonstige Hauptgeschäfte desselbigen Alters eine Frau vielleicht verhindern können, andere Vorzüge als die ihrer Schönheit bemerken zu lassen; aber jetzo wäre es unmöglich, so viel Geschmack, Anmut und Feinheit zu erklären, ohne zu gestehen, daß sie immer Elemente dieser Eigenschaften besessen habe.

"Ohne etwas herausgegeben, vielleicht ohne etwas niedergeschrieben zu haben, übte diese merkwürdige Frau bedeutenden Einfluß über zwei unsrer größten Schriftsteller. Ein solcher ungesuchter Einfluß entspringt aus der Fähigkeit, das Talent zu lieben, es zu begeistern, sich selbst zu

entzünden beim Anblick der Eindrücke, die es hervorbringt. Diejenigen, welche wissen, wie der Gedanke sich vergrößert und befruchtet, indem wir ihn vor einer andern Intelligenz entwickeln, daß die Hälfte der Beredsamkeit in den Augen derer ist, die euch zuhören, daß der zu Ausführung eines Werkes nötige Mut aus dem Anteil geschöpft werden muß, den das Unternehmen in andern erweckt, solche Personen werden niemals erstaunen über Corinnas und des Verfassers der "Märtyrer" leidenschaftliche Freundschaft für die Person, welche sie außerhalb Frankreich begleitete oder ihnen in der Ungunst treu blieb. Es gibt edle Wesen, die mit allen hohen Gedanken sympathisieren, mit allen reizenden Schöpfungen der Einbildungskraft. Ihr möchtet edle Werke hervorbringen, um sie ihnen zu vertrauen, das Gute und Rechte tun, um es ihnen zu erzählen. Dies ist das Geheimnis des Einflusses der Madame Récamier. Vor ihr hatte man niemals so viel Uneigennutz, Bescheidenheit und Berühmtheit vereinigt. Und wie sollte man sich nicht freuen, ein durch die Kunst so wohl überliefertes Bild einer Frau zu besitzen, welche niemals auf mächtige Freundschaften sich lehnte, als um das unbekannte Verdienst belohnt zu sehen, die nur dem Unglück schmeichelte und nur dem Genie den Hof machte!"

Überliefert nun werden uns diese Bilder durch eine höchst geistreiche Radiernadel. Man kann sich denken, daß Herr Gérard zu einem Werke, das eigentlich seinen Ruf als denkender Künstler begründen soll, einen trefflichen Arbeiter werde gewählt haben. Es ist von großem Werte, wenn der Autor seines Übersetzers gewiß ist, und ganz ohne Frage hat man Herrn Adam allen Beifall zu gewähren. Es ist ein solches Sentiment in seiner Nadel und der Abwechselung derselben, daß der Charakter des zu behandelnden Gegenstandes nirgends vermißt wird, es sei nun in den zartesten Punkten und Strichlein, mit welchen er die Gesichter behandelt, durch die gelinden, womit er die lichten wie die Lokaltinten andeutet, bis zu den starken und stärkern, womit er Schatten und mehr

oder minder dunkle Lokalfarben auszudrücken weiß; wie er denn auch auf eine gleichsam zauberische Weise die verschiedenen Stoffe durch glückliche Behandlung andeutet und so einen jeden, der Auge und Sinn für solche Hieroglyphen gebildet hat, vollkommen befriedigen muß.

Wir stimmen daher völlig in die Überzeugung ein, daß es wohlgetan war, diese geistreich skizzenhafte, obschon genugsam ausführliche Radierungsart dem Steindruck vorzuziehen; nur wünschen wir, daß man beim Abdruck die Platten sorgfältig behandeln möge, damit sämtliche Kunstliebhaber auf eine wünschenswerte Weise befriedigt werden können.

HOMERS APOTHEOSE

EIN antikes Basrelief, gefunden in der Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts zu Marino auf den Gütern des Fürsten Colonna in den Ruinen der Villa des Kaiser Claudius, zu unserer Zeit in dem Palast Colonna noch vorhanden, stellt den alten Homer dar, wie ihm göttliche Ehre bewiesen wird. Wir sind aufs neue aufmerksam darauf geworden durch einige Figuren dieser Vorstellung, deren Abgüsse uns durch Freundeshand zugekommen.

Um sich den Sinn dessen, was wir zu sagen gedenken, sicherer zu entwickeln, betrachte man eine Abbildung von dem Florentiner Galestruzzi, im Jahr 1656 gezeichnet und gestochen. Sie findet sich in Kirchers "Latium" bei der achtzigsten Seite und in Cupers Werke gleich zu Anfang; sie gibt uns einen hinreichenden Begriff von diesem wichtigen Altertum; denn Galestruzzi hatte für solche Nachbildungen genugsame Geschicklichkeit, welche dem Kunstliebhaber schon bekannt ist durch ähnliche nach Polydor radierte Blätter, zum Beispiel den Untergang der Familie Niobe, nicht weniger durch die Kupfer zu Agostini "Gemme antiche figurate".

Da in einem problematischen Falle eines jeden Meinung sich nach Belieben ergehen darf, so wollen wir ohne weitläufige Wiederholung dessen, was hierüber bisher gedacht und gestritten worden, unsere Auslegung kürzlich vortragen. Und hiebei sondern wir, was nach prüfender Betrachtung des Bildes, nach Lesung der darüber vorhandenen Schriften völlig klar geworden und was zu erörtern allenfalls noch übriggeblieben wäre.

Klar ist, mit beigefügten Worten bestimmt und ausgelegt, die vor einem abgeschlossenen Vorhangsgrunde als in einem Heiligtum abgebildete göttliche Verehrung Homers, auf dem untern Teile des Bildes. Er sitzt, wie wir sonst den Zeus abgebildet sehen, auf einem Sessel, jedoch ohne Lehnen, die Füße auf einem Schemel ruhend, den Zepter in der Linken, eine Rolle in der Rechten. Die Ilias und Odyssee knieen fromm an seiner Seite, hinter ihm Eumelia, die ihn bekränzt, Kronos, zwei Rollen in Händen;

unter dem Schemel sind die Mäuslein nicht vergessen. Mythos als bekränzter Opferknabe mit Gießgefäß und Schale, ein gebuckelter Stier im Hintergrunde. Historia streut Weihrauch auf den Altar, Poesis hält ein paar Fackeln freudig in die Höhe, Tragödia, alt und würdig, Komödia, jung und anmutig, heben ihre rechte Hand begrüßend auf, alle viere gleichsam im Vorschreiten gebildet. Hinter ihnen eine Turba stehend, aufmerksam, deren einzelne Figuren mehr durch die Inschriften als durch Gestalt und Beiwesen erklärt werden — und wo man Buchstaben und Schrift sieht, läßt man sich wohl das übrige gefallen.

Aber von oben herunter darf man auch ohne Namen und Inschrift die Vorstellung nicht weniger für klar halten. Auf der Höhe des Bergs Zeus sitzend, den Zepter in der Hand, den Adler zu Füßen. Mnemosyne hat eben von ihm die Erlaubnis zur Vergötterung ihres Lieblings erhalten; er, mit rückwärts über die Schulter ihr zugewandtem Gesicht, scheint mit göttlicher Gleichgültigkeit den Antrag bejaht zu haben, die Mutter alles Dichtens aber, im Begriff sich zu entfernen, schaut ihn mit auf die Hüfte gestütztem rechten Arm gleichfalls über die Schulter an, als wenn sie ihm nicht besonders dankte für das, was sich von selbst verstehe.

Eine jüngere Muse, kindlich-munter hinabspringend, verkündets freudig ihren sieben Schwestern, welche, auf den beiden mittleren Planen sitzend und stehend, mit dem, was oben vorging, beschäftigt scheinen. Sodann erblickt man eine Höhle, darin Apollo Musagetes in herkömmlich-langem Sängerkleide, welcher ruhig-aufmerksam dasteht; neben ihm Bogen und Pfeile über ein glockenförmiges Gefäß gelehnt.

So weit nun können wir uns für aufgeklärt halten und stimmen mit den bisherigen Auslegern meistenteils hierin überein. Von oben herein wird nämlich das göttliche Patent erteilt und den beiden mittleren Reihen publiziert; das unterste vierte, von uns schon beschriebene Feld aber stellt die wirkliche, obgleich poetisch-symbolische Verleihung der zugestandenen hohen Ehre dar.

Problematisch bleiben uns jedoch noch zwei Figuren in dem rechten Winkel der zweiten Reihe von unten. Auf einem Piedestal steht eine Figur gleichsam als Statue eines mit gewöhnlichem Unterkleid und vierzipfligem Mantel angetanen Mannes von mittlerem Alter; Füße und Hände sind nackt, in der Rechten hält er eine Papier- oder Pergamentrolle, und über seinem Haupte zeigt sich der obere Teil eines Dreifußes, dessen Gestell jedoch, ganz gegen die Eigentümlichkeit einer solchen Maschine, bis zu den Füßen des Mannes heruntergeht.

Die früheren Erklärungen dieser Figur können in einigen diesem Gegenstand gewidmeten Schriften nachgelesen werden; wir aber behaupten, es sei die Abbildung eines Dichters, der sich einen Dreifuß durch ein Werk, wahrscheinlich zu Ehren Homers, gewonnen und zum Andenken dieser für ihn so wichtigen Begebenheit sich hier als den Widmenden vorstellen lasse.

[ENTWURF ZUM UNAUSGEFÜHRTEN SCHLUSSE:]

NACH etwas Ähnlichem im Altertume ist zu forschen. Die Bilder des Perikles auf dem Schild der Minerva deuten hierher. In unserm Basrelief hat der Künstler seinen Namen und Vaterland schriftlich ausgedruckt, der Dichter steht bildlich.

Von seiner Seite durch den Sieg berechtigt, tritt seine Lieblingsmuse zu Phöbus heran, diesem eine Rolle überreichend, wahrscheinlich das triumphierende Gedicht.

Daß es später ist, zeigt schon die mehr als sonst im Altertum gebräuchliche Allegorie, hier sogar durch Inschriften verdeutlicht.

Was sonst allenfalls noch zu beobachten.

Weimar, den 3. Oktober 1827.

ROMA SOTTERRANEA
DI ANTONIO BOSIO ROMANO

VORGEMELDETES Buch schlugen wir nach, um zu erfahren, inwiefern die persönliche Gestalt des Widmenden oder sonst Beteiligten mit in die bildlichen Darstellungen eingreife, welche sowohl an Sarkophagen als an Grabeswänden plastisch und malerisch uns aufbewahrt sind.

Ebenso wie wir bei den römisch-heidnischen Gräbern gesehen haben, finden sich Halbfiguren mit beiden Armen, entweder allein oder zu zweien, Mann und Frau, Vater und Sohn, sodann auch nach alter, heidnischer Weise an Familientischen mit besonders großen Weingefäßen.

Mit ausgestreckten Armen als Betende kommen besonders Frauen vielfach vor, meist allein, sodann aber auch mit Assistenten.

Vielleicht sind sie auch als Mithandelnde in den biblischen Geschichten dargestellt, als Teilnehmende an den heilsamen Wundern, wie denn hie und da knieende und dankende Figuren vorkommen. Offenbar aber sind sie persönlich als Widmende vorgestellt in kleinen Manns- und Frauensfiguren zu Christi Füßen, der auf einem Berge steht, aus welchem die vier paradiesischen Quellen entspringen. Dergleichen sind zu sehen Seite 67, 69, 75, 85 und 87.

Gleichfalls offenbar kommen sie als Handwerker und Arbeitende vor, am öftesten als Cavatori, als Grabhöhlengräber, welche wahrscheinlich als Handarbeiter mitunter zugleich Architekten waren, wie man aus denen kunstgemäß ausgehauenen Grabgewölben gar wohl zu erkennen hat. Mag nun sein, daß sie sich selbst auch ihre Grabhöhlen aushöhlten und nicht allein andern, sondern auch sich und den Ihrigen diesen frommen Dienst leisten wollten, oder daß ihnen aus sonst einer Ursache erlaubt gewesen, sich dieses Denkmal in fremden Grabwohnungen zu stiften, genug, sie erscheinen mit Picken, Hacken und Schaufeln, und die Lampe fehlt nicht.

Bedenken wir nun, wie groß die Innung dieser Cavatori muß gewesen sein, da sie denn doch immerfort als Be-

wohner und Erbauer dieser unterirdischen Stadt anzusehen sind, ferner daß sie mit Architekten, Bildhauern, Malern in fortwährender tätiger Berührung blieben, so überzeugt man sich leicht, daß das Handwerk, welches nur für die Toten lebte, sich den Vorzug der Erinnerung vor den übrigen Lebendigen wohl anmaßen durfte. Wir bemerken deshalb nur im Vorübergehen und ohne Gewicht darauf zu legen, daß vielleicht hie und da ein Musiker, ein Fischer, ein Gärtner auch wohl auf seine Person und sein Geschäft habe anspielen lassen.

Weimar, den 9. Oktober 1827.

PENTAZONIUM VIMARIENSE,

dem dritten September 1825 gewidmet,
vom Oberbaudirektor Coudray gezeichnet, gestochen
vom Hofkupferstecher Schwerdgeburth.

[Über Kunst und Alterthum. Sechsten Bandes zweites Heft. 1828.]

DAS seltene und mit dem reinsten Enthusiasmus gefeierte Fest der funfzigjährigen Regierung Ihro des Herrn Großherzogs von Sachsen-Weimar-Eisenach Königliche Hoheit zu verherrlichen, fühlten auch die Künste eine besondere Verpflichtung; unter ihnen tat sich die Baukunst hervor in einer Zeichnung, welche nunmehr in Kupferstich gefaßt dem allgemeinen Anschauen übergeben ist.

Zu seiner Darstellung nahm der geistreiche Künstler den Anlaß von jenen antiken Prachtgebäuden, wo man zonenweise, Stockwerk über Stockwerk, in die Höhe ging und, den Durchmesser der Area nach Stufenart zusammenziehend, einer Pyramiden- oder sonst zugespitzten Form sich zu nähern trachtete. Wenig ist uns davon übriggeblieben, von dem Trizonium des Quintilius Varus nur der Name, und was wir noch von dem Septizonium des Severus wissen, kann unsere Billigung nicht verdienen, indem es vertikal in die Höhe stieg und also dem Auge das Gefühl einer geforderten Solidität nicht eindrücken konnte.

Bei unserm Pentazonium ist die Anlage von der Art, daß erst auf einer gehörig festen Rustika-Basis ein Säulengebäude dorischer Ordnung errichtet sei, über welchem abermals ein ruhiges Massiv einer jonischen Säulenordnung zum Grunde dient, wodurch denn also schon vier Zonen absolviert wären; worauf abermals ein Massivaufsatz folgt, auf welchem korinthische Säulen, zum Tempelgipfel zusammengedrängt, den höheren Abschluß bilden.

Die erste Zone sieht man durch ihre Bildwerke einer kräftig-tätigen Jugendzeit gewidmet, geistigen und körperlichen Übungen und Vorbereitungen mancher Art. Die zweite soll das Andenken eines mittleren Manneslebens

bewahren, in Tat und Dulden, Wirken und Leiden zugebracht, auf Krieg und Frieden, Ruhe und Bewegung hindeutend. Die dritte Zone gibt einem reich gesegneten Familienleben Raum. Die vierte deutet auf das, was für Kunst und Wissenschaft geschehen. Die fünfte läßt uns die Begründung einer sichern Staatsform erblicken, worauf sich denn das Heiligtum eines wohlverdienten Ruhms erhebt.

Ob nun gleich zu unserer Zeit Gebäude dieser Art nicht leicht zur Wirklichkeit gelangen dürften, so achtete der denkende Künstler doch für Pflicht, zu zeigen, daß ein solches Prachtgerüste nicht bloß phantastisch gefabelt, sondern auf einer innern Möglichkeit gegründet sei; weshalb er denn in einem zweiten Blatte die vorsichtige Konstruktion desselben sowohl in Grundrissen als Durchschnitten den Kenneraugen vorlegte, woneben man auch, umständlicher als hier geschieht, durch eine gedruckte Erklärung erfahren kann, worauf teils durch reale, teils durch allegorische Darstellungen gedeutet worden.

Und so wird denn endlich an dem Aufriß, welchen die Hauptplatte darstellt, der einsichtige Kennerblick geneigt unterscheiden und beurteilen, inwiefern die schwierige Übereinanderstellung verschiedener Säulenordnungen, von der derbsten bis zu der schlankesten, gelungen, inwiefern die Profile dem jedesmaligen Charakter gemäß bestimmt und genügend gezeichnet worden.

Kehrt nun das Auge zu dem beim ersten Anschauen empfangenen Eindruck nach einer solchen Prüfung des Einzelnen wieder zurück, so wünschen wir die Frage günstig beantwortet, ob der allgemeine Umriß des Ganzen, der so zu nennende Schattenriß, dem Auge gefällig und nebst seinem reichen Inhalte dem Geiste faßlich sei, indem wir von unserer Seite hier nur eine allgemeine Anzeige beabsichtigen konnten.

Wenn nun der Künstler in einer genauen, zum saubersten ausgeführten Zeichnung das Seinige geleistet zu haben hoffen durfte, so kann die Arbeit des Kupferstechers sich gleichfalls einer geneigten Aufnahme getrösten. Herr Schwerdgeburth, dessen Geschicklichkeit man bisher nur

in kleineren, unsere Taschenbücher zierenden Bildern liebte und bewunderte, hat sich hier in ein Feld begeben, in welchem er bisher völlig fremd gewesen, deshalb eine Unbekanntschaft eines Kupferstechers mit dem architektonischen Detail vom Kenner mit Nachsicht zu beurteilen sein dürfte. Ferner ist zu bedenken, daß bei einer solchen Arbeit die geschickteste Hand ohne Beihülfe von mitleistenden Maschinen sich in Verlegenheit fühlen kann.

Eines solchen Vorteils, welcher dem Künstler in Paris und andern in dieser Art vieltätigen Städten zu Hülfe kommt, ermangelt die unsrige so gut wie gänzlich: alles ist hier die Tat der eigenen freien Hand, es sei, daß sie die Radiernadel oder den Grabstichel geführt. Hiedurch aber hat auch dieses Blatt ein gewisses Leben, eine gewisse Anmut gewonnen, welche gar oft einer ausschließlich angewandten Technik zu ermangeln pflegt.

Ebenso waren bei dem Abdruck gar manche Schwierigkeiten zu überwinden, die bei größeren, den Fabrikanstalten sich nähernden Gelegenheiten gar leicht zu beseitigen sind oder vielmehr gar nicht zur Sprache kommen.

Schließlich ist nur noch zu bemerken, daß dieses Blatt für die Liebhaber der Kunst auch dadurch einen besondern Wert erhalten wird, daß der löbliche Stadtrat zu Weimar dem Kupferstecher die Platte honoriert und die sorgfältig genommenen Abdrücke als freundliche Gabe den Verehrern des gefeierten Fürsten zur Erinnerung an jene so bedeutende Epoche zugeteilt hat, welches allgemein mit anerkennendem Danke aufgenommen worden. Sie sind erfreut, dem Lebenden als Lebendige ein Denkmal errichtet zu sehn, dessen Sinn und Bedeutung von ihnen um so williger anerkannt wird, als man sonst dergleichen dem oft schwankenden Ermessen einer Nachkommenschaft überläßt, die, mit sich selbst allzusehr beschäftigt, selten den reinen Enthusiasmus empfindet, um rückwärts dankbar zu schauen und gegen edle Vorgänger ihre Pflicht zu erfüllen, wozu ihr denn auch wohl Ernst, Mittel und Gelegenheit oft ermangeln mögen.

PORTRÄT IHRO KÖNIGLICHEN HOHEIT DER FRAU GROSSHERZOGIN VON SACHSEN-WEIMAR-EISENACH

Gewidmet dem 30. Januar 1828.

[Über Kunst und Alterthum. Sechsten Bandes zweites Heft. 1828.]

DER längst gehegte und oft ausgesprochene Wunsch, ein genügendes Bildnis unsrer verehrten Fürstin zu besitzen, ist endlich durch das glückliche Talent der Gräfin Julie von Egloffstein zum schönsten erfüllt worden: anmutige Ähnlichkeit, edle Haltung der Sitzenden, geschmackvoll angemessene Kleidung, heitere Umgebung — alles vereint erregt nun das Verlangen, dieses Gemälde allgemein verbreitet zu sehen.

Herr Flachenecker in München hat geneigt übernommen, solches durch Lithographie zu vervielfältigen, und wird gewiß auch hier alles leisten, was ohne Farbe, durch das abgesonderte Helldunkel dem Auge überliefert werden kann.

Wir haben achtzehn Blätter vor uns liegen, welche dieser treffliche Künstler zu dem großen Werke der Münchner Galerie gearbeitet hat, woraus wir die Überzeugung schöpfen dürfen, daß er auch hier, wie überall, das Charakteristische der Gesichtszüge, das Bedeutende der Stellung, die Wahrheit der Stoffe wie die Übereinstimmung des Ganzen vollkommen nachbilden werde. In dieser frohen Aussicht ist es uns wohl vergönnt, die vielen Verehrer der hohen Abgebildeten auf eine bald zu hoffende gelungene Darstellung aufmerksam zu machen.

DIE SCHÖNSTEN ORNAMENTE UND MERKWÜRDIGSTEN GEMÄLDE AUS POMPEJI, HERKULANUM UND STABIÄ

Von Wilhelm Zahn. Berlin, bei Reimer.

[Über Kunst und Alterthum. Sechsten Bandes zweites Heft. 1828.]

WAS wir auch Gutes und Schönes schon wiederholt von den in neuern Zeiten ausgegrabenen und mitgeteilten alten Wandgemälden gesprochen haben, müßten wir jetzt doppelt und dreifach steigern, wenn wir ausdrücken wollten das Vorzügliche, was Herr Zahn bei seinem hiesigen Aufenthalt vorgewiesen, was er zurückgelassen und was er nun ins Allgemeine darbietet.

So herrlich auch die Bilder waren, die uns vor langer Zeit in den "Herkulanischen Altertümern" mitgeteilt worden, so hatte man sich doch an den vielen Nachbildungen gewissermaßen müde gesehen; nun aber werden die großen Vorzüge jener Kunstepoche wieder vor dem Sinn und der Einbildungskraft aufgefrischt, indem das Alte entschiedener dargestellt und vielfaches Neue mitgeteilt wird.

Wir ersuchen alle Kunstfreunde, den überall verbreiteten Prospektus jenes obgedachten Werkes näher zu betrachten; hauptsächlich werden die Architekten bei den in gesegneten Friedenszeiten immer neu aus der Erde entstehenden Gebäuden das höchste Interesse finden, auch ihre Räume heiter und würdig verziert zu sehen. Die Dekorateurs haben alle Ursache, hiermit sich zu bereichern; ja wir dürfen behaupten, daß nächstens kein echter Tünchermeister dieses Werk wird entbehren können.

Anschließlich mag ich hier gern bemerken, daß meine alte Vorliebe für die Abbildung des Säuglings mit der Mutter, von Myrons Kuh ausgehend (Kunst und Altertum II, 1, 9 [oben S. 467]), durch Herrn Zahns Gefälligkeit abermals belohnt worden, indem er mir eine Durchzeichnung des

Kindes Telephus, der in Gegenwart seines Heldenvaters und aller schützenden Wald- und Berggötter an der Hinde säugt, zum Abschied verehrte. Von dieser Gruppe, die vielleicht alles übertrifft, was in der Art je geleistet worden, kann man sich Band I Seite 31 der "Herkulanischen Altertümer" einen allgemeinen, obgleich nicht genügenden Begriff machen, welcher nunmehr durch den gedachten Umriß in der Größe des Originals vollkommen überliefert wird. Die Verschränkung der Glieder eines zarten, säugenden Knaben mit dem leichtfüßigen Tiergebilde einer zierlichen Hinde ist eine kunstreiche Komposition, die man nicht genug bewundern kann.

Undankbar aber wäre es, wenn ich hier, wo es Gelegenheit gibt, nicht eines Ölbildes erwähnte, welches ich täglich gern vor Augen sehe. In einem still-engen, doch heiter-mannigfaltigen Tal, unter einem alten Eichbaume, säugt ein weißes Reh einen gleichfalls blendend weißen Abkömmling unter liebkosender Teilnahme.

Auf diese Weise bildet sich denn um mich, angeregt durch jene früheren Bemerkungen, ein heiterer Zyklus dieses anmutigen Zeugnisses ursprünglichster Verwandtschaft und notwendigster Neigung. Vielleicht kommen wir auf diesem Wege am ersten zu dem hohen philosophischen Ziel, das göttlich Belebende im Menschen mit dem tierisch Belebten auf das unschuldigste verbunden gewahr zu werden.

DR. JAKOB ROUX ÜBER DIE FARBEN IN TECHNISCHEM SINNE

Erstes Heft 1824, zweites Heft 1828.

[Über Kunst und Alterthum. Sechsten Bandes zweites Heft. 1828.]

DIE Zahnischen kolorierten Nachbildungen der Pompejischen Wandgemälde setzen uns, außer den glücklichen Gedanken, auch noch durch eine wohlerhaltene Färbung in Erstaunen. Erwägen wir nun, daß jener Farbenschmuck sich durch so manche Jahrhunderte, durch die ungünstigsten Umstände klar und augenfällig erhalten, und finden dagegen Bilder der neuern Zeit, ja der neusten, geschwärzt, entfärbt, rissig und sich ablösend, treffen wir ferner auch bei Restaurationen dieser Mängel auf gar mancherlei Fehler der ersten Anlage: dann haben wir allerdings *den* Künstler zu loben, welcher hierüber forschend und nachdenkend einen Teil seiner edlen Zeit anwendet.

Wir empfehlen obgenannte Hefte den Künstlern um desto mehr, als man in der neuern Zeit völlig zu vergessen scheint, daß die Kunst auf dem Handwerk ruht, und daß man sich aller technischen Erfordernisse erst zu versichern habe, ehe man ein ebenso würdiges als dauerndes Kunstwerk hervorzubringen Anstalt macht.

Die Bemühungen des sorgfältigen Verfassers noch höher zu schätzen, sehen wir uns dadurch veranlaßt, daß Palmaroli, der sich durch seine Restauration in Dresden so viel Verdienste erworben, in Rom leider mit Tode abgegangen ist; da denn Übung und Nachdenken sowohl über ältere Bilder, wie solche allenfalls wiederherzustellen, als über die Art, den neu zu verfertigenden dauernde Kraft und Haltung zu geben, im allgemeinen bestens zu empfehlen steht.

ARCHITECTURE MODERNE DE LA SICILE

par Jakob Hittorf et Zanth. A Paris.

[Über Kunst und Alterthum. Sechsten Bandes zweites Heft. 1828.]

WIE uns vor Jahren die modernen Gebäude Roms durch Fontaine und Percier, die florentinischen durch Grandjean und Famin, die genuesischen durch Gauthier belehrend dargestellt worden, so haben sich, um gleichen Zweck zu erreichen, ausgebildete Männer, Hittorf und Zanth, nach Sizilien begeben und liefern uns die dortigen, besonders von Zeitgenossen Michelangelos errichteten öffentlichen und Privatgebäude, sowie auch dergleichen aus früheren christlich-kirchlichen Zeiten.

Von diesem Werke liegen uns neunundvierzig Tafeln vor Augen, und wir können solches, sowohl in Gefolg obgenannter Vorgänger als auch um der eignen Verdienste willen, Künstlern und Kunstfreunden auf das nachdrücklichste empfehlen. Ein reicher Inhalt, so charakteristisch als geistreich dargestellt, auf das sicherste und zarteste behandelt. Es sind nur Linearzeichnungen, aber durch zarte und starke Striche ist Licht- und Schattenseite hinreichend ausgedruckt; daher befriedigen sie mit vollkommener Haltung.

Bei gewissen baulichen Gegenständen fanden die Künstler perspektivische Zeichnung nötig, und diese machen den angenehmsten Eindruck. Etwas Eigentümlich-Charakteristisches der sizilianischen Baukunst tritt hier hervor; wir wagen es nicht näher zu bezeichnen und bemerken nur Einzelnes.

Beim Eintritt in die diesmal gelieferten messinischen Paläste sieht man sich in einem Hofe, von hohen Wohnungen umkränzt. Wir empfinden sogleich Respekt und Wohlgefallen; der Baumeister scheint dem Hausherrn einen anständigen Lebensgenuß zugesichert zu haben: man ist in einer grandiosen, aber nicht allzu ernsten Umgebung. Das gleiche gilt von den Klöstern und andern

öffentlichen Gebäuden; man ist von allem Düstern, Drückenden durchaus befreit, und diese Gebäude sind ihrem Zweck völlig angemessen.

Noch eine zweite allgemeine Bemerkung stehe hier. Nicht leicht hat irgendwo eine edle Bildhauerkunst der Einbildungskraft so viel Anteil an ihren Werken gestattet als wie in Sizilien, deswegen sie auch schwer zu beurteilen sind.

Statuen von Menschen, Halbmenschen, Tieren und Ungeheuern, Basreliefs mythologischer und allegorischer Art, Verzierungen architektonischer Glieder, alles überschwenglich angebracht, besonders bei Brunnen, die bei ihrer Notwendigkeit und Nutzbarkeit auch den größten Schmuck zu verdienen schienen. Wer an Einfalt und ernsthafte Würde gewöhnt ist, der wird sich in diesen mannigfaltigen Reichtum kaum zu finden wissen; wir aber konnten ihm an Ort und Stelle nicht ungünstig sein, und so erfreut es uns, mit ganz außerordentlicher Sorgfalt hier diese sonderbaren Werke dargestellt zu sehen und die architektonische Zierlichkeit ihrer Profile sowohl als die üppige Fülle ihrer Verzierungen zu bewundern. Denn solange die Einbildungskraft von der Kunst gebändigt wird, gibt sie durchaus zu erfreulichen Gebilden Anlaß; dahingegen wenn Kunst sich nach und nach verliert, der regelnde Sinn entweicht und das Handwerk mit der Imagination allein bleibt, da nehmen sie unaufhaltsam den Weg, welcher, wie schon in Palermo der Fall ist, zum Pallagonischen Unsinn nicht Schritt vor Schritt, sondern mit Sprüngen hinführt.

ARCHITECTURE ANTIQUE DE LA SICILE

par Hittorf et Zanth.

[Über Kunst und Alterthum. Sechsten Bandes zweites Heft. 1828.]

VON diesem Werke sind einunddreißig Tafeln in unsern Händen; sie enthalten die Tempel von Segeste und Selinunt, geographische und topographische Karten, die genausten architektonischen Risse und charakteristische Nachbildungen der wundersamen Basreliefe und Ornamente, zugleich mit ihrer Färbung, und erheben uns zu ganz eigenen neuen Begriffen über alte Baukunst. Früheren Reisenden bleibe das Verdienst, die Aufmerksamkeit erregt zu haben, wenn diese letzteren, begabt mit mehr historisch-kritischen und artistischen Hülfsmitteln, endlich das Eigentliche leisten, was zur wahren Erkenntnis und gründlichen Bildung zuletzt erfordert wird.

Mit Verlangen erwarten wir die Nachbildungen der Tempel zu Girgent, besonders aber hinlängliche Kenntnis von den letzten Ausgrabungen, wovon uns einige Blätter in Osterwalds "Sizilien" schon vorläufige Kenntnis gegeben und ein einzelner Teil, in einem landschaftlichen Gemälde dargestellt, die angenehmsten Eindrücke verleiht, die wir in folgendem näher aussprechen.

SÜDÖSTLICHE ECKE DES JUPITER-TEMPELS VON GIRGENT,

wie sie sich nach der Ausgrabung zeigt.

Ölbild von Herrn von Klenze,
Königlich bayerischem Oberbaudirektor.

[Über Kunst und Alterthum. Sechsten Bandes zweites Heft. 1828.]

EIN Gemälde, nicht nur des Gegenstandes wegen für den Altertumsforscher belehrend, sondern auch befriedigend, ja erfreulich dem Kunstfreund, wenn er das Werk bloß als Landschaft betrachtet.

Die Luft mit leichtem Gewölk ist recht schön, klar, gut abgestuft; die Behandlung desselben beweist des Meisters Kunstfertigkeit; nicht weniger Lob verdient auch die gar zierlich, fleißig und geschmackvoll ausgeführte weite Küstenstrecke des Mittelgrundes. Vorn im Bilde liegen die kolossalen Tempelruinen, mit solcher Präzision der Zeichnung, solcher auf das Wesentliche im Detail verwendeten Sorgfalt ausgeführt, wie es nur von einem im Fach der Architekturzeichnung vielgeübten Künstler zu erwarten ist. Der so glücklich in dem geschmackvollen Ganzen restauriert aufgestellte Koloß gibt der mächtigen Ruine eine ganz originelle Anmut. Ein schlanker, an der Seite der Tempelruine aufgewachsener Ölbaum, charakteristisch, sehr zart und ausführlich in seinem Blätterschlag, eine Aloe und in der Ecke rechts noch verschiedene Fragmente von der Architektur des Tempels staffieren durchaus zweckmäßig den nächsten und allernächsten Vordergrund.

Das Verdienstliche verschiedener Teile dieser Malerei wird am besten gelobt und am treffendsten bezeichnet, wenn man sagt, daß es an Elzheimers Arbeiten erinnere.

DER OPPENHEIMER DOM

Sechste Lieferung.

[Über Kunst und Alterthum. Sechsten Bandes zweites Heft. 1828.]

DIE Bemühungen des Herrn Galeriedirektors Müller zu Darmstadt, das Andenken auch dieses bedeutenden Dokumentes altdeutscher Baukunst zu erhalten, finden wir treulich fortgesetzt und freuen uns, das Arbeiten in Zink zu diesem Zwecke in so hohem Grade förderlich zu sehen. Ist die architektonische Ausführung höchst befriedigend, so setzen die gemalten Fenster mit ihren alleräußersten Einzelnheiten in Verwunderung; hält man sie gegen das Licht, so tun sie eine überraschend anziehende Wirkung. Mit zwei Lieferungen soll noch zu Ausgang dieses Jahres das Werk geschlossen sein. Schreitet nun das Boisseréesche über den Cölner Dom und das Mollerische über den Freiburger seiner Vollendung zu, so werden wir endlich zu dem klarsten Anschauen gelangen, wie in einer düster-unruhigen Zeit die kolossalsten Konzeptionen zu den höchsten Zwecken und dem frömmsten Wirken sich in der Baukunst hervortaten und in der ungeeignetesten Weltepoche Maß und Harmonie ihr Reich zu befestigen und zu erweitern trachteten.

BILDNISSE AUSGEZEICHNETER GRIECHEN UND PHILHELLENEN,

von Kratzeisen.

Erstes Heft. München 1828.

[Über Kunst und Alterthum. Sechsten Bandes zweites Heft. 1828.]

DIE billigste Forderung eines auf die Tagsereignisse aufmerksamen Publikums ist wohl die, seine Zeitgenossen, die sich bedeutende Namen erwarben, in wohlgetroffenen Bildnissen vor sich zu erblicken. Und in diesem Sinne werden die hier eingeleiteten Hefte gewiß willkommen sein. In Steindrücken guter Art, wie man von München her gewohnt ist, gibt sie uns ein Mann, der an Ort und Stelle die in unsren Tagen oft und vielfach genannten Männer begrüßen und zeichnen konnte. Ihre Bildnisse, welche wohlgetroffen scheinen, weil sie uns individuelle und zu einem gewissen Charakter zusammenstimmende Züge darstellen, fangen schon mit dem zweiten Hefte an sich zu paaren, um wahrscheinlich in der Folge in Massen aufzutreten. Wilde Berghelden mit turbanähnlichem Hauptschmuck, Waffen im Gürtel und sonst verbrämt genug: Kolokotroni und Nikitas; ernste, einfach gekleidete, Zutrauen erweckende Schiffer mit Dioskurenmützen: Tombasi und Konduriotis; Hülfsritter in westlichen Uniformen: Gordon und Hastings, hübsche, gebildete Leute. Sämtliche Porträte kommen der Einbildungskraft physiognomisch zu Hülfe, und wenn alle die achtzehn zusammen sind, werden uns die personae dramatis gar entscheidend vor Augen stehen. Auch der Schauplatz wird uns klärer, da sonst keine Einbildungskraft die verwickelten Lokalitäten sich erschaffen könnte. Diesmal sehen wir die nur durch Hunger bezwingliche Burg Palamides über Napoli di Romania und das Hafenfort Bourdzi vor der eben genannten Stadt, die wir neugierig sind auch im Bilde kennen zu lernen.

TAUSEND UND EINE NACHT. DEUTSCH

Breslau 1827. Zweite Auflage.

[Über Kunst und Alterthum. Sechsten Bandes zweites Heft. 1828.]

DER Kunstfreund erblickt hier merkwürdige, durch besondere Aufmerksamkeit des Verlegers zugefügte Titelblätter, gezeichnet von Herrn von Schwind in Berlin, in Holz geschnitten von dem Engländer Watts.

Es möchte schwer sein, die guten Eigenschaften dieser Arbeiten in wenig Worte zu fassen. Sie sind als Vignetten zu betrachten, welche mit einem geschichtlichen Bildchen den Titel zieren, dann aber arabeskenartig an beiden Seiten herauf- und herabgehen, um ihn anmutig einzufassen.

Wie mannigfaltig-bunt die Tausend und Eine Nacht selbst sein mag, so sind auch diese Blätter überraschend abwechselnd, gedrängt ohne Verwirrung, rätselhaft aber klar, barock mit Sinn, phantastisch ohne Karikatur, wunderlich mit Geschmack, durchaus originell, daß wir weder dem Stoff noch der Behandlung nach etwas Ähnliches kennen.

VORZÜGLICHSTE WERKE VON RAUCH

Text von Wagner. Zwei Lieferungen. Berlin 1827.

[Über Kunst und Alterthum. Sechsten Bandes zweites Heft. 1828.]

Es war als eine schöne Belohnung ernstlich und unausgesetzt strebender Künstler anzusehen, daß zu der Zeit, da ihre Landsleute sich im Krieg durch große Taten verherrlichten, auch sie im Falle waren, durch meisterhafte Bildwerke den Dank zu beurkunden, welchen die Nation für so große Verdienste schuldig zu sein mit fröhlichem Enthusiasmus aussprach. Hier ist vor allem die Plastik gemeint, und wir erfreuen uns nunmehr der vorgemeldeten Abbildungen.

Kaum hatte sich Deutschland von dem beschwerlichsten Druck erholt, kaum war es zu dem Wiederbesitz mancher geraubten Kunstschätze gelangt, als man schon in Rostock und Breslau den Gedanken verfolgen konnte, den gefeierten Helden der Zeit im Bilde aufzustellen. Vorgemeldetes Heft läßt uns nun vorerst erfahren, was in Berlin zu Ehren der Generale Bülow und Scharnhorst geschah. Die Gestalten beider hat der Künstler zwar in Uniformen und Kleidungen neuster Zeit, durch geschmackvolle Behandlung jedoch und besonders durch den Faltenwurf der Mäntel mit einem kunstgemäßen Stil zu schmücken gewußt. Hiebei wollen wir bemerken, daß in den diesen Statuen beigefügten Basreliefen im antiken Sinne ideelle, allegorische Gestalten dem neueren Leben angeeignet worden.

Denn wir haben sogleich von dem Übergang in das Reelle, welches einer ausgebildeten Kunst auch gut ansteht, und von einem großen Basrelief zu reden, welches, am Piedestal der Blücherischen Statue, die nunmehr in Berlin aufgerichtet steht, befindlich, uns durch die besondere Gunst des Künstlers nunmehr in einem wohlgeratenen Abguß vor Augen gebracht ist. Wir wollen nicht leugnen, daß in einer Darstellung der Art uns, die wir immer in solchem Falle das altertümliche Kostüm vor uns zu sehen gewohnt sind, im Anfange das völlig Moderne gewissermaßen auffallend gewesen; da aber alles, die Gewänder zumal, mit

Geschmack und lobenswürdiger Beobachtung der Flächen behandelt ist, wir überdem auch nunmehr länger als ein Halbjahr daran hin- und hergehen, so sind wir gewissermaßen in die Denkweise des Volks eingeweiht, das sich nun ebenfalls eine gute Zeit daran hin- und herbewegt und nicht sowohl fragt, was die Figuren bedeuten, sondern was und wer sie seien, sich erfreut, Porträte und Nationalphysiognomien darauf zu finden, sich die Geschichte vorerzählt oder erzählen läßt und das Symbolische, das dergleichen Kunstwerke immer behalten, doch zuletzt erklärlich und faßlich findet.

Der Beweis davon ergibt sich uns schon lange, sooft vor den uns gegönnten Abguß ein Beschauer das erstemal hintritt. Der Anblick erregt Erstaunen und Bewunderung; man glaubt etwas Verworrenes vor sich zu erblicken. Wissenslust, Neugierde folgt hierauf, man entwickelt sich selbst die Gruppen, aber man verlangt doch gar bald ein ausgesprochenes Wort, um den Sinn vollkommen zu fassen. Nun haben wir uns hiezu eine faßliche Formel gebildet, welche freilich in Gegenwart des Kunstwerkes mannigfache Anwendung erleidet, aber so, wie wir sie niedergeschrieben, nicht mitzuteilen ist.

Im ganzen ists nicht möglich, den Augen ein anmutigeres Rätsel darzubieten, welches an Ort und Stelle durch die Reihenfolge der Bilder sich befriedigend auflösen muß.

HEROISCHE STATUEN VON TIECK

[Über Kunst und Alterthum. Sechsten Bandes zweites Heft. 1828.]

FÜR das Gesellschaftszimmer Ihro Königlichen Hoheit der Frau Kronprinzeß von Preußen hat Herr Professor Tieck funfzehn Statuen, etwa halbe Lebensgröße, ausgeführt, welche, gehörig aufgestellt, einer günstigen Wirkung nicht ermangeln werden. Die Gegenstände sind aus der ersten und zweiten Epoche der griechischen Mythologie. Eine Kassandra haben wir hier vor Augen, an der man das Studium der Natur in dem Sinne der Antiken mit Vergnügen gewahr wird. Scheu und Anmut finden sich in diesem Bilde weislich vereinigt, so daß das Tragische der Situation sich zwar noch immer durchahnen läßt, aber eine eher wohlgefällige als bängliche Empfindung erregt. Alle zusammen im Komplex, mit architektonischer Klugheit aufgestellt, können einer schönen und zugleich prächtigen Wirkung nicht verfehlen.

FASSADEN ZU STADT- UND LAND-HÄUSERN VON C. A. MENZEL

Vier Hefte. Berlin 1828.

[Über Kunst und Alterthum. Sechsten Bandes zweites Heft. 1828.]

DIESES Werk, in dessen letztem Hefte auch Entwürfe zu Kirchen enthalten sind, macht uns mit dem geistreichen Zögling einer geistreichen Schule bekannt. Es wird Meistern und Jüngern willkommen sein. Bei einer unleugbaren Gründlichkeit gewährt es heitere Blicke auf das, was in Städten und auf dem Lande wünschenswert wäre, und wir dürfen es den Bau- und Verzierungskünstlern zu Beurteilung und Anwendung gar wohl empfehlen.

Sodann bemerken wir, daß für die innere Ausstattung solcher Häuser jene durch Herrn Zahn neuerlich wieder lebhaft angeregte Verzierungsweise römischer Privatgebäude höchst passend würde erfunden werden.

VERZEICHNIS DER GESCHNITTENEN STEINE

in dem Königlichen Museum der Altertümer zu Berlin. 1827.

[Über Kunst und Alterthum. Sechsten Bandes zweites Heft. 1828.]

VORSTEHENDEN Titel führt eine im Auszug abgefaßte deutsche Übersetzung der von Winckelmann französisch herausgegebenen "Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch. Florence 1749", nach welcher gegenwärtig noch die ganze Sammlung der Originale geordnet ist, und ihr zufolge auch die Sammlung der davon genommenen Abdrücke, welche von Karl Gottlieb Reinhardt gefertigt und, in zierlichen Kasten auf das schicklichste gereiht, zu nicht geringer Erbauung vor uns stehen.

Es sind deren bei vierthalbtausend, und schon ist der Künstler im Falle, sehr viel mehr den Liebhabern mitzuteilen. Die Königlichen älteren Sammlungen werden gleichfalls hinzugefügt, nicht weniger was von Marchant und Pichler herrührt. Die bedeutende Sammlung des Prinzen Heinrich von Preußen, mitgeteilt durch Bildhauer Wichmann, desgleichen was sich im Besitz des Dr. Parthey, Bankodirektor Döbler, Geheimerat Kohlrausch befindet und befand, und gar manches andere ward angeschlossen, um die Sammlung auf eine ungemeine Weise zu bereichern. Auch verfertigt der Künstler Pasten von allen diesen, nicht weniger Pasten von modellierten Profilporträten, indem solche vorher durch die Maschine ins kleine gebracht worden. Bei der großen Förderung, welche die Künste aller Art gegenwärtig in Berlin erfahren, und bei dem reichen Zufluß von Kunstwerken steht zu erwarten, daß die Sammlung des Herrn Reinhardt in kurzem dem Liebhaber den reichsten Schatz zur Auswahl darbieten werde.

[Ungedruckt gebliebene Materialien.]

Der große Wert geschnittener Steine überhaupt ist so allgemein anerkannt, daß hievon etwas zu sagen als über-

flüssig angesehen werden möchte. Nicht allein von dem kunstkennenden, -fühlenden höhern Altertum wurden sie geschätzt, gebraucht, gesammelt, sondern auch zu einer Zeit, wo es nur auf Pracht und Prunk angesehen war, als Juwel betrachtet, und so ganz zuletzt, ohne Rücksicht auf die eingegrabene Darstellung, die heiligen Schreine, womit hochverehrte Reliquien umgeben sind, damit in Gesellschaft anderer Edelsteine geschmückt; wie denn in einem solchen die Gebeine der heiligen drei Könige zu Cöln verwahrt werden, ohngeachtet so manches Glückswechsels.

Von der größten Mannigfaltigkeit ist ferner der Nutzen, den der Kunstfreund und Altertumsforscher daraus zu ziehen vermag. Hievon werde nur *ein* Punkt hervorgehoben: die Gemmen erhalten uns das Andenken verlorener wichtiger Kunstwerke. Der höhere, gründliche Sinn der Alten verlangte nicht immer ein anderes, neues, nie gesehenes Gebilde. War der Charakter bestimmt, aufs Höchste gebracht, so hielt man an dem Gegebenen fest, und wenn man auch, das Gelungene wiederholend, aus- und abwich, so war man immer bestrebt, teils zu der Natur, teils zu den Hauptgedanken wieder zurückzukehren.

Wenn man denn nun auch die Behandlung der besondern Darstellungsarten dem Zweck, dem Material anzueignen verstand, so benutzte man das Gegebene als Kopien und Nachahmung der Statuen, selbst im Kleinsten, auf Münzen und geschnittenen Steinen; deswegen denn auch beide einen wichtigen Teil des Studiums der Alten ausmachen und höchst behülflich sind, wenn von Darstellung ganz verlorner Kunstwerke oder von Restauration mehr oder weniger zertrümmerter die Rede ist. Mit aufmerksamer Dankbarkeit ist zu betrachten, was, besonders in den letzten Zeiten, auf diesem Wege geschehen ist, daran [man] selbst mitzuwirken getrachtet, durch Beifall erfreut, unbekümmert um den Widerspruch, da in allen solchen Bemühungen es mehr um das Bestreben als um das Gelingen, mehr um das Suchen als um das Finden zu tun ist.

Auf die Person des Sammlers, Philipp Baron von Stosch, aufmerksam zu machen, ist wohl hier der Ort. Der Artikel des Konversationslexikons wird hier, wie in vielem andern, teils befriedigen, teils zu weiterm Forschen veranlassen. Wir sagen hier lakonisch nur soviel: er war zu seiner Zeit ein höchst merkwürdiger Mann. Als Sohn eines Geistlichen studiert er Theologie, geht freisinnig in die Welt, mit Kunstliebe begabt, sowie persönlich von Natur [reich] ausgestattet; er ist überall wohl aufgenommen und weiß seine Vorteile zu benutzen. Nun erscheint er als Reisender, Kunstfreund, Sammler, Weltmann, Diplomat und Wagehals, der sich unterwegs selbst zum Baron konstituiert hatte und sich überall etwas Bedeutendes und Schätzenswertes zuzueignen wußte. So gelangt er zu Seltenheiten aller Art, besonders auch zu gedachter Sammlung geschnittener Steine.

Es wäre anmutig, näher und ausführlicher zu schildern, wie er in den Frühling einer geschichtlichen Kunstkenntnis glücklicherweise eingetreten. Es regt sich ein frisches Beschauen altertümlicher Gegenstände; noch ist die Würdigung derselben unvollkommen, aber es entwickelt sich die geistreiche Anwendung klassischer Schriftsteller auf bildende Kunst; noch vertraut man dem Buchstaben mehr als dem lebendig geformten Zeugnis. Der Name des Künstlers auf dem geschnittenen Steine steigert seinen Wert. Aber schon keimt die erste wahrhaft entwickelnde, historisch-folgerechte Methode, wie sie durch Mengs und Winckelmann zu Heil und Segen auftritt.

Von den fernern Schicksalen der Gemmensammlung, die uns hier besonders beschäftigt, bemerken wir, daß nach dem Tode des Barons ein Neffe, Philipp Muzell-Stosch, mit vielem andern auch das Kabinett ererbt; es wird eingepackt und versendet, ist durch Unaufmerksamkeit der Spediteurs eine Zeitlang verloren, wird endlich in Livorno wiedergefunden und kommt in Besitz Friedrichs des Großen, Königs von Preußen.

Es gab frühere Abgüsse der Sammlung; aber die Versuche, gestochen und mit Anmerkungen herauszukommen, mißlingen. Einzelne Steine kommen im Abdruck in ver-

schiedene Daktyliotheken, in Deutschland in die Lippertsche, in Rom in die Dehnische, und fanden sich auch wohl einzeln hie und da bei Händlern und in Kabinetten. Der Wunsch, sie im ganzen zu besitzen und zu übersehen, war ein vieljähriger bei uns und andern Kunstfreunden; er ist gegenwärtig auf das angenehmste erfüllt und dieser angebotene Schatz mit allgemeiner Teilnahme zu begrüßen. Wir eilen zur Bekanntmachung des Nächsten und Nötigen.

[Schema zum unausgeführten Schlusse:]

Geschichte des Künstler Reinhardt,
Welcher jetzt sowohl Glaspasten als Massenabdrücke den Liebhabern gegen billige Preise überliefert.
Die Sammlung im einzelnen sorgfältig durchzugehen.
Die vorzüglichen Stücke, schon bekannt, kürzlich hervorzuheben.
Weniger bekannte gleichfalls ins Licht zu stellen.
Aufmerksamkeit auf Nachbildungen wichtiger alter Kunstwerke.
Auf geistreiche Vermannigfaltigung mythologischer Gegenstände.
Auf geschmackvolle Scherze.
Dergleichen in Kinderspielen.
Emblemen.
Und sonstigen Darstellungen aller Art.

GRANITARBEITEN IN BERLIN

[Über Kunst und Alterthum. Sechsten Bandes zweites Heft. 1828.]

DIE Granitgeschiebe mannigfaltiger Art, welche sich bald mehr bald weniger zahlreich in den beiden Marken beisammen oder verteilt finden, wurden seit ohngefähr acht Jahren bearbeitet und architektonisch angewendet, und der Wert dieser edlen Gebirgsart, wie sie von den Alten hochgeschätzt worden, auch nunmehr bei uns anerkannt. Der erste Versuch ward bei dem Piedestal von Luthers Standbilde gemacht; sodann verfertigte man daraus die Postamente an der in Berlin neuerbauten Schloßbrücke. Man fing nun an, weiterzugehen, große Geschiebe zu spalten und aus den gewonnenen Stücken Säulenschäfte zu bearbeiten, zugleich Becken von sechs Fuß Diameter; welches alles dadurch möglich ward, daß man sich zur Bearbeitung nach und nach der Maschine bediente. Die beiden Steinmetzmeister Wimmel und Trippel haben sich bis jetzt in diesen Arbeiten hervorgetan. Piedestale, Grabmonumente, Schalen und dergleichen wurden teils auf Bestellung, teils auf den Kauf gefertigt.

Vorgemeldete Arbeiten waren meistens aus den Granitmassen, welche sich um Oderberg versammelt finden, gefertigt. Nun aber unternahm Herr Bauinspektor Cantian eine wichtigere Arbeit. Der große Granitblock auf dem Rauhischen Berge bei Fürstenwalde, der Markgrafenstein genannt, zog die Aufmerksamkeit der Künstler an sich, und man trennte von demselbigen solche Massen, daß eine für das Königliche Museum bestimmte Schale von zweiundzwanzig Fuß Durchmesser daraus gefertigt werden kann. Zum Polieren derselben wird man hinreichende Maschinen anwenden und durch die Vervollkommnung derselben es dahin bringen, daß die zu edler Möblierung so notwendigen Tischplatten um einen billigen Preis können gefertigt werden.

Von allen diesen liegen umständliche Nachrichten in unsern Händen; wir enthalten uns aber, solche abdrucken zu lassen, weil wir hoffen können, daß das Berliner Kunstblatt uns hievon nach und nach in Kenntnis setzen werde. Indessen fügen wir zu näherem Verständnis des Vorhergehenden folgendes hinzu.

DER MARKGRAFENSTEIN AUF DEM RAUHISCHEN BERGE BEI FÜRSTENWALDE,

von Julius Schoppe an Ort und Stelle gezeichnet und von Tempeltey lithographiert.

[Über Kunst und Alterthum. Sechsten Bandes zweites Heft. 1828.]

Es ist von nicht geringer Bedeutung, daß uns dieser Granitfels in seiner ganzen kolossalen Lage vor Augen erhalten wird, ehe man ihn, wie jetzt geschieht, zu obgedachten Arbeiten benutzte. Er liegt auf dem linken Spreeufer, sechs Meilen von Berlin aufwärts, Fürstenwalde gegenüber, und, verhältnismäßig zu jenen Gegenden, hoch genug, bei vierhundert Fuß über der Meeresfläche, und zwar nicht allein, sondern es finden sich in dessen Nähe noch zwei andere, ein schon bekannter und ein erst neuerlich entdeckter. Der Gipfel der Rauhischen Berge, ungefähr dreihundert Schritte nördlich von dem Markgrafenstein, erhebt sich vierhundertundfunfzig Fuß über das Meer.

Das Dorf liegt niedriger, auf einem lettenreichen Plateau, dessen Boden gegen den Fluß nicht allmählich abhängend ist, sondern, ungefähr auf halbem Wege, sehr bestimmt und scharf über dem mittlern Wasserstand des Flusses absetzt. Diese untere Ebene besteht aus echt märkischem Sand. Dieses linke Ufer ist auf- und abwärts reich an kleineren Granitblöcken.

Diese Gegend ist höchst merkwürdig, da eine so bedeutende Höhe hier vorwaltet und die Spree von ihrem Weg nach der Oder zu dadurch abgelenkt scheint.

Hierüber dürfen wir nun von Herrn Direktor Klöden, in Fortsetzung seiner Beiträge zur mineralogischen und geognostischen Kenntnis der Mark Brandenburg, die sichersten Aufklärungen erwarten, wie wir ihn denn um Plan und Profil jener Gegenden ersuchen möchten. Glücklich würden wir uns schätzen, wenn Granit hier wirklich in seiner Urlage anstehend gefunden würde und wir uns der bescheidenen Auflösung eines bisher allzu stürmisch behandelten wichtigen geologischen Problems näher geführt sähen.

ELFENBEINARBEITEN IN BERLIN

[Über Kunst und Alterthum. Sechsten Bandes zweites Heft. 1828.]

EIN Künstler namens G. Gerber ist uns durch Arbeiten in Elfenbein auf eine angenehme Weise bekannt worden.

Es ist der Natur gemäß, daß da, wo die Kunst lebhaft waltet, wo ihre ersten Fundamente tüchtig gelegt sind, sie nachher über alle Arten von Stoff sich verbreitet und, wenn sie sich bequem in dem nachgiebigen Ton auszudrücken erlangt hat, sodann auch den härtesten Edelstein nicht scheut, um denselben mit Gestalt noch ferner zu veredlen.

Die Elfenbeinarbeiten sind in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts durch Porzellan- und Biskuitfiguren, auch durch andere Stoffe und auf andere Weise vertrieben worden, und doch ist die Masse, welche uns die Elefantenzähne darbieten, eine der angenehmsten für den Blick, der leichtesten für die Behandlung.

Wenn wir nun auch keine Götterbilder darin mehr aufzustellen haben, so möge es uns genug sein, wenn obgenannter Künstler uns wieder auf eine gefällige Weise daran erinnert, und da der Seelenfreund die Gestalten verehrter, geliebter Personen gern in jedem Material erblickt, so hat es uns durchaus wünschenswert geschienen, dasjenige, was wir zunächst in Erz, in Eisen, Biskuit und sonst erhaben gebildet vor uns sehen, durch die kunstreiche Technik des oben genannten Mannes in Elfenbein und, wenn man will, übersetzt vor Augen zu haben.

PHYSIOGNOMISCHE SKIZZEN

der Gebrüder Henschel.

[Über Kunst und Alterthum. Sechsten Bandes zweites Heft. 1828.]

Es wäre ungerecht, über die Miniaturversuche dieser immerfort betriebsamen Männer zu schweigen; denn sie bringen uns soeben im allerkleinsten Format den allgemein verehrten und geliebten Naturforscher in Gestalt eines Lehrenden und so viele Unterrichtete, noch immer Lernbegierige nach antiker Weise ganz eigentlich zu seinen Füßen. Wir sind verlangend auf die Folge dieser Abbildungen und wünschen nur, daß sie durchaus mit gleichem Fleiß und Glück mögen durchgeführt werden.

PROGRAMM ZUR PRÜFUNG DER ZÖGLINGE DER GEWERBSCHULE,

von Direktor Klöden. Berlin 1828.

[Über Kunst und Alterthum. Sechsten Bandes zweites Heft. 1828.]

SCHON mehrere Jahre bewundern und benutzen wir die durch Herrn Beuth herausgegebenen Musterblätter, welche mit so viel Einsicht als Aufwand zum Vorteil der preußischen Gewerbschulen verbreitet worden; nun erfahren wir, daß abermals siebenunddreißig Kupfertafeln für Zimmerleute, neun Vorlegeblätter für angehende Mechaniker, beide Werke mit Text, ausgegeben werden. Gedachtes Programm belehrt uns von der umfassenden Sorgfalt, womit jener Staat sich gegen die unaufhaltsam fortstrebende Technik unsrer Nachbarn ins Gleichgewicht zu stellen trachtet, und wir haben die Wirksamkeit eines solchen Unterrichtes auch an einigen der Unsern erfahren, welche man dort gastlich aufzunehmen die Geneigtheit hatte.

In der Kürze, wie wir uns zu fassen genötigt sind, dürfen wir sodann aussprechen, daß von jenen Anstalten um desto mehr zu hoffen ist, als sie auch auf Kunst gegründet sind; denn nur dadurch kann das Handwerk immer an Bedeutung wachsen. Indem es alles und jedes hervorzubringen instand gesetzt, zu dem Nützlichen durchaus befähigt wird, verherrlicht es sich selbst, wenn es nach und nach auch das Schöne zu erfassen, solches auszudrücken und darzustellen sich kräftig beweist.

In Berlin ist nunmehr eine so große Masse guten Geschmacks, daß der falsche Not haben wird, sich irgend hervorzutun, und eben jene Gewerbsanstalt, auf höhere Kunstanstalten gegründet, selbst höhere Kunstanstalt, ist durchaus in dem Falle, den reineren Sinn durch vollendete technische Darstellung zu begünstigen.

NAUWERCK, BILDER ZU FAUST

[Über Kunst und Alterthum. Sechsten Bandes zweites Heft. 1828.]

VOR wenigen Seiten waren wir [in den von J. H. Meyer verfaßten "Äußerungen eines Kunstfreundes" über Zeichnungen zu "Faust" von Delacroix] veranlaßt, von drei wackern Künstlern zu reden, welche, von unserm "Faust" aufgeregt, ihr Talent gar verschiedentlich offenbaren wollen. Hier aber nehmen wir Gelegenheit, ihre Namen als Zeugnisse einer ehrenvollen Teilnahme zusammen auszusprechen. Es sind die Herren Cornelius, Retzsch und Delacroix, denen ein vierter, Herr Nauwerck aus Neustrelitz, mit einem zweiten Hefte seiner gleichmäßigen Darstellungen freundlich sich zugesellt. Wir haben schon in dem vorigen Stücke, Seite 155 u. f., seiner [in einer gleichfalls von J. H. Meyer verfaßten Anzeige] in Ehren gedacht und können von dem gegenwärtigen Hefte versichern, daß hier sowohl im Kräftigen als im Malerischen wie auch an deutlicher Ausführung gewonnen worden, auch der Ausdruck lebendiger und geistvoller sei.

So ward uns denn diese Sendung zur Veranlassung, obgemeldete sämtliche Bemühungen sowie einzelne Arbeiten, als von den Herren Näke und Schnorr, vor uns aufzulegen und miteinander zu vergleichen, wodurch denn das Verhältnis eines jeden besondern Talentes zu dem Gedicht, sodann aber auch zu seinen Mitkünstlern sich hervortut. Die daraus sich ergebenden Betrachtungen sind für den Kunstfreund angenehm-bedeutend, und wir möchten in der Folge vielleicht geneigt sein, sie mitzuteilen.

GALERIE ZU SHAKESPEARES DRAMATISCHEN WERKEN VON MORITZ RETZSCH

Leipzig bei Gerhard Fleischer. 1828.

WIR verwendeten auf dieses Werk gern mehrere Seiten, wenn sie uns gegönnt wären; da wir aber doch nur loben könnten und das Werk selbst den Meister am besten lobt, so wollen wir nur den Wunsch äußern, daß die Vorsteher aller Lesegesellschaften, sie mögen sein von welcher Art sie wollen, dieses Werk anschaffen, wodurch sie ihre Mitglieder gewiß sämtlich verbinden werden, indem diese nebst einem einsichtigen Vorworte die Hauptstellen im Original und in zwei andern Sprachen mitgeteilt erhalten.

Die Hauptstellen sagen wir, weil der Künstler den Geist gehabt hat, die ganze Folge eines Stücks in allen bedeutenden Einzelnheiten uns nach und nach anzuführen und so raschen Ganges das Ganze an uns vorbeizuleiten.

Hier aber müssen wir schließen, um nicht hingerissen zu werden, umständlich aufzuführen, wie charakteristisch und anmutig, mit Geschmack und Glück, sinn- und kunstgemäß der Künstler verfahren, um ein Stück wie "Hamlet", das denn doch, man mag sagen was man will, als ein düstres Problem auf der Seele lastet, in lebendigen und reizenden Bildern unter erheiternden Gestalten und bequemen Umständen anmutig vorzuführen.

DAS RÖMISCHE DENKMAL IN IGEL

Brieflicher Aufsatz Seiner Exzellenz des Herrn Geheimen Rats v. Goethe.

[Sendschreiben an Karl Osterwald, Königl. preußischen Hüttenbeamten, und Modelleur Heinrich Zumpft.]

BEI dem erfreulichen Anblicke des mir übersendeten löblichen Kunstwerkes eilte ich zuvörderst, mich jener Zeit zu erinnern, in welcher mir es, und zwar unter sehr bedenklichen Umständen, zuerst bekannt geworden. Ich suchte die Stellen meines Tagebuchs der Campagne 1792 wieder auf und füge sie hier bei als Einleitung zu demjenigen, was ich jetzt zu äußern gedenke.

August 1792.

"Auf dem Wege von Trier nach Luxemburg erfreute mich bald das Monument in der Nähe von Igel. Da mir bekannt war, wie glücklich die Alten ihre Gebäude und Denkmäler zu setzen wußten, warf ich in Gedanken sogleich die sämtlichen Dorfhütten weg, und nun stand es an dem würdigsten Platze. Die Mosel fließt unmittelbar vorbei, mit welcher sich gegenüber ein ansehnliches Wasser, die Saar, verbindet. Die Krümmung der Gewässer, das Auf- und Absteigen des Erdreichs, eine üppige Vegetation geben der Stelle Lieblichkeit und Würde.

Das Monument selbst könnte man einen architektonisch-plastisch verzierten Obelisk nennen. Er steigt in verschiedenen, künstlerisch übereinander gestellten Stockwerken in die Höhe, bis er sich zuletzt in einer Spitze endigt, die mit Schuppen ziegelartig verziert ist und mit Kugel, Schlange und Adler in der Luft sich abschloß.

Möge irgendein Ingenieur, welchen die gegenwärtigen Kriegsläufte in diese Gegend führen und vielleicht eine Zeitlang festhalten, sich die Mühe nicht verdrießen lassen, das Denkmal auszumessen und, insofern er Zeichner ist, auch die Figuren der vier Seiten, wie sie noch kenntlich sind, uns überliefern und erhalten.

Wie viel traurige, bildlose Obelisken sah ich nicht zu meiner Zeit errichten, ohne daß irgend jemand an jenes

Monument gedacht hätte. Es ist freilich schon aus einer spätern Zeit, aber man sieht immer noch die Lust und Liebe, seine persönliche Gegenwart mit aller Umgebung und den Zeugnissen von Tätigkeit sinnlich auf die Nachwelt zu bringen. Hier stehen Eltern und Kinder gegeneinander, man schmaust im Familienkreise; aber damit der Beschauer auch wisse, woher die Wohlhäbigkeit komme, ziehen beladene Saumrosse einher, Gewerb und Handel wird auf mancherlei Weise vorgestellt. Denn eigentlich sind es Kriegskommissarien, die sich und den Ihrigen dies Monument errichteten, zum Zeugnis, daß damals wie jetzt an solcher Stelle genugsamer Wohlstand zu erringen sei.

Man hatte diesen ganzen Spitzbau aus tüchtigen Sandquadern roh übereinander getürmt und alsdann wie aus einem Felsen die architektonisch-plastischen Gebilde herausgehauen. Die so manchem Jahrhunderte widerstehende Dauer dieses Monuments mag sich wohl aus einer so gründlichen Anlage herschreiben.

Den 22. Oktober.

Ein herrlicher Sonnenblick belebte soeben die Gegend, als mir das Monument von Igel wie der Leuchtturm einem nächtlich Schiffenden entgegenglänzte.

Vielleicht war die Macht des Altertums nie so gefühlt worden als an diesem Kontrast: ein Monument, zwar auch kriegerischer Zeiten, aber doch glücklicher, siegreicher Tage und eines dauernden Wohlbefindens rühriger Menschen in dieser Gegend.

Obgleich in später Zeit, unter den Antoninen, erbaut, behält es immer von trefflicher Kunst noch so viel Eigenschaften übrig, daß es uns im Ganzen anmutig-ernst zuspricht und aus seinen, obgleich sehr beschädigten Teilen das Gefühl eines fröhlich-tätigen Daseins mitteilt. Es hielt mich lange fest; ich notierte manches, ungern scheidend, da ich mich nur desto unbehaglicher in meinem erbärmlichen Zustande fühlte."

Seit der Zeit versäumte ich nicht, jenen Eindruck, und

war es auch nur einigermaßen, vor der Seele zu erneuern. Auch unvollständige und unzulängliche Abbildungen waren mir willkommen; zum Beispiel ein englischer Kupferstich, eine französische Lithographie nach General de Howen, sowie auch die lithographierte Skizze der Herzogin von Rutland. Jene ersten beiden erinnerten wenigstens an die wunderbare Stelle dieses Altertums in nordischer, ländlicher Umgebung. Viel näher brachte schon den erwünschten Augenschein die Bemühung des Herrn Quednow, sowie der Herren Hawich und Neurohr. Letzterer hatte sich besonders auch über die Literatur und Geschichte, insofern sie dieses Denkmal behandelt, umständlich ausgebreitet, da denn die verschiedenen Meinungen über dasselbe, welche man hiebei erfuhr, ein öfteres Kopfschütteln erregen mußten. Diese zwar dankenswerten Vorstellungen ließen jedoch manches zu wünschen übrig; denn obgleich auf die Abbildungen Fleiß und Sorgfalt verwendet war, so gab doch der Totaleindruck die Ruhe nicht, welche das Monument selbst verleiht, und im Einzelnen schien die Lithographie das Verwitterte roher und das Überbliebene stumpfer vorgestellt zu haben, dergestalt daß zwar Kenntnis und Übersicht mitgeteilt, das eigentliche Gefühl aber und eine wünschenswerte Einsicht nicht gegeben ward.

Beim ersten Anblick Ihrer höchst schätzenswerten Arbeit jedoch trat mir gerade das Erwünschteste entgegen. Dieses Faksimile in Miniatur bringt uns jene Eigentümlichkeiten so vollkommen vor die Seele, daß ich geneigt war, Ihrem Werke unbedingtes, enthusiastisches Lob zuzurufen. Weil ich aber auf meiner langen Laufbahn gewarnt bin und oft gemerkt habe, daß man Gegenständen der Kunst sowie auch Personen, für die man ein günstiges Vorurteil gefaßt hat, alles nachsieht und in Gefahr kommt, ihre Vorzüge zu überschätzen, so verlangte ich eine Autorität für meine Gefühle und eine Sicherheit für dieselben in dem Ausspruch eines unbestechbaren Kenners.

Glücklicherweise stand mir nun ein längst geprüfter Freund zur Seite, dessen Kenntnisse ich seit vielen Jahren immer vermehrt, sein Urteil dem Gegenstande immer

angemessen gesehen. Es ist der Direktor unserer freien Zeichenschule, Herr Heinrich Meyer, Hofrat und Ritter des weißen Falkenordens, der, wie so oft, mir auch diesmal die Freude machte, meine Neigung zu billigen und meine Vorliebe zu rechtfertigen. Mehrmalige Gespräche in Gegenwart des allerliebsten Kunstwerkes, verschiedene daraus entsprungene Aufsätze verschafften nun die innigste Bekanntschaft mit demselben. Nachstehendes möge als Resultat dieser Teilnahme angesehen werden, ob wir es gleich auch nur aufstellen als unsere Ansicht unter den vielen möglichen, voraussehend, daß über dieses Werk, insofern es problematisch ist, die Meinungen sich niemals vereinigen, vielmehr, wo nicht im Gegensatz, doch im Schwanken und Zweifeln nach menschlicher Art erhalten werden.

A. Amtsgeschäfte.

1. Hauptbasrelief im Basement der Vorderseite: an zwei Tischen mehrere Versammelte, Wichtiges verhandelnd. Ein dirigierender Sitzender; Vortragende, Einleitende, Ankömmlinge.
2. Seitenbild in der Attika: zwei Sitzende, zwei im Stehen Teilnehmende; kann als Rentkammer, Komptoir und dergleichen angesehen werden.

B. Fabrikation.

3. Hauptbild in der Attika: eine Färberei darstellend. In der Mitte heben zwei Männer ein ausgebreitetes, wahrscheinlich schon gefärbtes Tuch in die Höhe; der Ofen, worin der Kessel eingefügt zu denken ist, sieht unten hervor. Auf unsrer linken Seite tritt ein Mann heran, ein Stück Tuch, über der Schulter hängend, zum Färben bringend; zur Rechten ein anderer im Weggehen, ein fertiges davontragend.
4. Langes Basrelief im Fries: mag irgendeine chemische Behandlung vorstellen, vielleicht die Bereitung der Farben und sonst.

C. Transport.

Sieht man am vielfachsten und öftersten dargestellt, wie denn ja auch das Beischaffen aller Bedürfnisse das Hauptgeschäft der Kriegskommissarien ist und bleibt.

5. Wassertransport, sehr bedeutend in den Stufen des Sockels, die er, nach dem Überbliebenen zu schließen, sämtlich scheint eingenommen zu haben. Häufige sogenannte Meerwunder, hier wohl bloß im allgemeinen als Wasserwunder gedacht. Die Schiffe werden gezogen, welches auf Flußtransport einzig deutet.

6. Seitenbild in der Base: ein schwerbeladener Wagen, mit drei Maultieren bespannt, aus einem Stadttor nach Bäumen hinlenkend.

7. Seitenbild in der Attike: ein Jüngling lehrt einen Knaben, der auf seinem Schoße sitzt, den Wagen führen, beide nackt. Ein allerliebstes Bild, hindeutend, daß diese Geschäfte erblich in der Familie gewesen und daß man die Jüngsten gleich in dem Metier unterrichtet, welches für sie das wichtigste blieb.

8. Bergtransport, gar artige, halbsymbolische Wirklichkeit. Rechts und links zwei Gebäude, zwischen denselben ein Hügel. Von unserer Linken steigt ein beladenes Maultier mit seinem Führer die Höhe hinan, während ein anderes Lasttier, ebenfalls von einem Führer begleitet, rechts hinabsteigt. Oben auf dem Gipfel, in der Mitte, ein ganz kleines Häuschen, die Ferne und Höhe andeutend.

D. Familien- und häusliche Verhältnisse.

9. Großes Bild der Vorderseite, eigentlich das Hauptbild des Ganzen: drei männliche Figuren. Die eine, rechts, leicht bekleidet, scheint wegzugehen und von der in der Mitte stehenden kleinern, welche des obern Teils ermangelt, durch Händedruck Abschied zu nehmen; die größere männliche, links, hält in beiden Händen einen Mantel, als wollte sie solchen der scheidenden um die Schultern schlagen. Über diesen Figuren sind drei Medaillons, aus Schildern oder Tellern hervorschauende

Büsten, angebracht, vielleicht die Hauptpersonen der Familie.

10. Schmales und langes Bild im Fries: ein Angesehener, welcher unter einem Vorhang heraustritt, erhält von sechs Figuren Naturalabgaben, Wildbret, Fische und so weiter; andere Männer stehen mit Stäben als bereite Boten gegenwärtig, alles wohl auf Fronen und Zinsen deutend. Ein hinterster bringt Getränke.

11. Langes Basrelief in der Vorderseite des Frieses: an beiden Seiten eines Tisches auf Lehnsesseln sitzen zwei Personen, etwas entfernt von der Tafel; zwei dienende oder vielleicht unterhaltende Figuren beschäftigt hinter dem Tische. In einer Abteilung rechts die Küche mit Herd und Schüsseln; ein Koch bereitet Speisen, ein anderer scheint auftragen zu wollen. Links, in einer Abteilung, der Schenktisch mit Gefäßen; ein Mann ist beschäftigt, einen Krug herabzuheben, ein anderer gießt Getränk in eine Schale.

E. Mythologische Gegenstände.

Sie sind gewiß sämtlich auf die Familie und ihre Zustände im allgemeinen zu deuten, wenn dieses auch im einzelnen durchzuführen nicht gelingen möchte.

12. Hauptbild der Rückseite: in der Mitte eines Zodiaks Herkules auf einem Viergespann, seine Hand einer aus der Höhe sich herunterneigenden Figur hinreichend. Außerhalb dieses Kreises, in den Ecken des Quadrats, vier große Köpfe, herausschauend, Vollgesichter, jedoch sehr flach gehalten, von verschiedenem Alter, die vier Winde vorstellend. Man beschaue diese ganze Abteilung recht aufmerksam und frage sich: Könnte man wohl eine tätige, durch glücklichen Erfolg belohnte Lebensweise reicher und entschiedener ausdrücken?

13. Ist nun hiedurch der Jahr- und Witterungslauf angedeutet, so erscheint im Giebel das Haupt der Luna, um die Monden zu bezeichnen. Ein Reh springt zur Seite hervor. Nur die Hälfte des Bildes ist übriggeblieben.

14. Daneben, gleichfalls im Giebelfelde, Helios, Be-

herrscher des Tages, mit frei- und frohem Antlitz. Die hinter dem Haupt hervorspringenden Pferde sind zu beiden Seiten erhalten. Darunter

15. Hauptbild in der Attike der Rückseite: ein Jüngling, zwei hochbeinige Greife am Zaume haltend, eben als wenn er der Sonne Relais gelegt hätte.

16. Im Fronton der Hauptseite: Hylas, von den Nymphen geraubt.

17. Auf dem Gipfel des Ganzen eine Kugel, von der sich ein Adler, den Ganymed entführend, erhob. Dieses wie das vorige Bild wahrscheinlich auf früh verstorbene Lieblinge der Familie deutend, ganz im antiken, klassischen Sinn, das Vorübergehende immerfort lebend und blühend zu denken.

18. Endlich möchte wohl im Giebelfelde Mars, zur schlafenden Rhea herantretend, auf den römischen Ursprung der Familie und ihren Zusammenhang mit dem großen Weltreiche zu deuten sein.

19. und 20. Zu Erklärung und Rangierung der beiden sehr beschädigten hohen Nebenseiten der Hauptmasse des Monuments werden umsichtige Kenner das Beste beitragen, welche sich wohl ähnlicher Bilder des Altertums erinnern, woraus man mit einiger Sicherheit diese Lücken restaurieren und ihren Sinn erforschen könnte. Es sind allerdings mythologische Gegenstände, welche hier höchstwahrscheinlich in Beziehung auf die Schicksale und Verhältnisse der Familie abgebildet sind. Denn daß nicht alle hier vorhandenen Bilder, besonders die poetischen, von Erfindung der ausführenden Künstler seien, läßt sich vermuten; sie mögen, wie ja alle dekorierende Künstler tun, sich einen Vorrat von trefflichen Mustern gehalten haben. Die Zeit, in welche die Errichtung dieses Monuments fällt, ist nicht mehr produktiv: man nahm schon längst zum Nachbilden seine Zuflucht, wie späterhin immer mehr.

Ein Werk dieser Art, das in einem höhern Sinne kollektiv ist, aus mancherlei Elementen, aber mit Zweck, Sinn und Geschmack zusammengestellt ist, läßt sich nicht bis auf

die geringsten Glieder dem Verstande vorzählen; man wird sich immer bei Betrachtung desselben in einer gewissen Läßlichkeit erhalten müssen, damit man die Vorzüge des Einzelnen scharf und genau kenne, dagegen aber Absicht und Verknüpfung des Ganzen eher behaglich als genau sich in der Seele wieder erschaffe.

Offenbar sind hier die realsten und ideellsten, die gemeinsten und höchsten Vorstellungen auf eine künstlerische Weise vereinigt, und es ist uns kein Denkmal bekannt, worin gewagt wäre, einen so widersprechenden Reichtum mit solcher Kühnheit und Großheit der betrachtenden Gegenwart und Zukunft vor die Augen zu stellen. Ohne uns durch die Schwierigkeit einer vielleicht geforderten Darstellung abschrecken zu lassen, haben wir die einzelnen Bilder unter Rubriken zu bringen gesucht, und wie überdem diese niedergeschriebenen Worte ohne die Gegenwart des so höchst gelungenen Modells auch nicht im mindesten befriedigen können, so haben wir an manchen Stellen mehr angedeutet als ausgeführt. Denn in diesem Falle besonders gilt: was man nicht gesehen hat, gehört uns nicht und geht uns eigentlich nichts an. Hienach beurteile man die versuchte Darstellung der einzelnen Bilder unter gewissen Rubriken.

Die Verbreitung eines so bedeutenden Kunstwerkes durch sorgfältige Abgüsse wünschend und hoffend,

in beharrlicher Teilnahme

Weimar, den 1. Juni 1829. J. W. v. Goethe.

DIE SCHÖNSTEN ORNAMENTE UND MERKWÜRDIGSTEN GEMÄLDE AUS POMPEJI, HERKULANUM UND STABIÄ,

nebst einigen Grundrissen und Ansichten nach den an Ort und Stelle gemachten Originalzeichnungen.

Von Wilhelm Zahn, Königlich preußischem Professor.

Berlin, bei Georg Reimer.

[Jahrbücher der Literatur. 1830. Juli, August, September.]

OB man schon voraussetzen darf, daß gebildete Leser, welche Gegenwärtiges zur Hand nehmen, mit demjenigen genugsam bekannt sind, was uns eigentlich die oben benannten, nach langen Jahren wieder aufgefundenen Städte in so hohem Grade merkwürdig macht, auch schon beinahe ein ganzes Jahrhundert den Anteil der Mitlebenden erregt und erhält, so sei doch besonders von einer der dreien, von Pompeji, deren Ruinen eigentlich dem hier anzuzeigenden Werke den Gehalt geliefert, einiges zum voraus gesprochen.

Pompeji war in dem südöstlichen Winkel des Meerbusens gelegen, welcher von Bajä bis Sorrent das Tyrrhenische Meer in einem unregelmäßigen Halbkreise einschließt, in einer so reizenden Gegend, daß weder der mit Asche und Schlacken bedeckte Boden noch die Nachbarschaft eines gefährlichen Berges von einer dortigen Ansiedelung abmahnen konnte. Die Umgebung genoß aller Vorteile des glücklichen Kampaniens, und die Bewohner, durch überströmende Fruchtbarkeit angelockt und festgehalten, zogen noch von der Nähe des Meers die größten Vorteile, indem die geographische Lage der Stadt überhaupt sich zu einem bedeutenden Handelsplatz eignete.

Wir sind in der neuern Zeit mit dem Umfange ihrer Ringmauern bekannt geworden und konnten nachfolgende Vergleichung anstellen.

Im ersten Abschnitte der "Wanderungen Goros durch Pompeji", Wien 1825, ist der Quadratinhalt der Stadt

und der ausgegrabenen Stellen, nach Pariser Klaftern gemessen, angegeben. Unter diesen Pariser Klaftern sind wahrscheinlich die Pariser Toisen zu verstehen; denn die Pariser Toise ist ein Maß von sechs Schuhen, wie die Wiener Klafter. Nach diesem Abschnitte beträgt nun der Flächeninhalt des ausgegrabenen Teils der Vorstadt mit der Gräberstraße 3147 Wiener Quadratklafter, der Umfang der Stadt 1621 $^1/_2$ Wiener laufende Klafter, der Flächeninhalt der Stadt 171114 Wiener Quadratklafter, der Flächeninhalt der ausgegrabenen Teile der Stadt 32938 Wiener Quadratklafter; die Stadt mißt vom Amphitheater bis zum entgegengesetzten Teile 884 Wiener laufende Klafter, dieselbe mißt vom Theater bis zur entgegengesetzten Seite 380 Wiener laufende Klafter.

Wenn man von der Wiener Altstadt den Paradeplatz, den kaiserlichen Hofgarten und den Garten fürs Publikum, welche an der einen Seite der Stadtmauer nebeneinander liegen, abzieht, so ist dieselbe noch einmal so groß als Pompeji; denn dieser Teil der Stadt hält 337500 Wiener Quadratklafter. Nimmt man hiervon die Hälfte, so ist dieselbe 168750 Klafter, welcher Flächenraum um 2364 Wiener Quadratklafter kleiner als der Flächenraum von Pompeji ist. Diese 2364 Klafter machen aber ungefähr den zweiundsiebzigsten Teil des Flächenraums von Pompeji aus, sind also, wenn nicht eine zu große Genauigkeit gefordert wird, außer acht zu lassen.

Der Teil der Vorstadt zwischen der Alsergasse und der Kaiserstraße hält 162855 Wiener Quadratklafter, ist also um 8259 Quadratklafter kleiner als Pompeji. Diese 8259 Quadratklafter machen aber ungefähr den einundzwanzigsten Teil des Flächeninhaltes von Pompeji aus, sind also gleichfalls kaum beachtenswert.

Ebenso ist der Raum zwischen der Donau, der Augartenstraße und der Taborstraße etwas zu klein, wenn man bloß das Quartier, soweit die Häuser stehen, mißt, und etwas zu groß, wenn man die Grenze an dem Ufer der Donau nimmt. Ersterer Flächenraum enthält 161950 Wiener Quadratklafter und letzterer 189700 Quadratklafter.

Die Stadt mochte nach damaliger Weise fest genug sein, wovon die nunmehr ausgegrabenen Mauern, Tore und Türme ein Zeugnis geben; ihre bürgerlichen Angelegenheiten mochten in guter Ordnung sein, wie denn die mittleren, für sich bestehenden Städte nach einfacher Verfassung sich gar wohl regieren konnten.

Aber auch an nachbarlichen Feindseligkeiten konnte es ihnen nicht fehlen: mit den nahen Bergbewohnern, den Noceriern, kamen sie in Streit; einer so kräftig überwiegenden Nation vermochten sie nicht zu widerstehen, sie riefen Rom um Hülfe an, und da sie hierdurch ihr Dasein behaupteten, blieben sie mit jenem sich immer vergrößernden Staate meist in ununterbrochenem Verhältnisse, wahrscheinlich dem einer Bundesstadt, die ihre eigene Verfassung behielt und niemals nach der Ehre geizte, durch Erlangung des Bürgerrechts in jenen größern Staatskreis verschlungen zu werden.

Bis zum Jahre Roms 816 meldet die Geschichte weniges und nur im Vorübergehen von dieser Stadt; jetzt aber ereignete sich ein gewaltsames Erdbeben, welches große Verwüstung mag angerichtet haben. Nun finden wir sie aber bei den gegenwärtigen Ausgrabungen wiederhergestellt, die Häuser planmäßig geregelt, öffentliche und Privatgebäude in gutem Zustande. Wir dürfen daher vermuten, daß dieser Ort, dem es an Hülfsmitteln nicht fehlte, alsobald nach großem Unglück sich werde gefaßt und mit lebhafter Tätigkeit wieder erneuert haben. Hiezu hatte man sechzehn Jahre Zeit, und wir glauben auf diese Weise die große Übereinstimmung erklären zu können, wie die Gebäude bei all ihrer Verschiedenheit in *einem* Sinn errichtet und in *einem* Geschmack, man darf wohl sagen, modisch verziert seien. Die Verzierungen der Wände sind wie aus *einem* Geiste entsprungen und aus demselben Topfe gemalt. Wir werden jene Annahme noch wahrscheinlicher finden, wenn wir bedenken, welche Masse von Künstlern in dem römischen Reiche sich während des ersten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung mag verbreitet haben, dergestalt daß ganze Kolonien, Züge, Schwärme, Wolken, wie man es nennen

will, von Künstlern und Handwerkern da heranzuziehen waren, wo man ihrer bedurfte. Denke man an die Scharen von Maurern und Steinmetzen, welche sich in dem mittleren Europa zu jener Zeit hin- und herbewegten, als eine ernst-religiöse Denkweise sich über die christliche Kirche verbreitet hatte.

Soviel möge zu einiger Einleitung für diesmal genug sein, um die durchgängige Übereinstimmung der sowohl früher als auch nunmehr durch die Zahnischen Tafeln mitgeteilten Wandverzierungen ihrem Ursprunge gemäß zu beurteilen.

I.

ANSICHTEN UND ÜBERSICHTEN DER AUSGEGRABENEN RÄUME, AUCH WOHL MIT DEREN LANDSCHAFTLICHER UMGEBUNG

Vier Platten.

ALLES, was sich auf die Gräberstraße im allgemeinen und auf jedes Grab insbesondere bezieht, erregt unsere Bewunderung. Der Gedanke, jeden Ankömmling erst durch eine Reihe würdiger Erinnerungen an bedeutende Vorfahren durchzuführen, ehe er an das eigentliche Tor gelangt, wo das tägliche Leben noch sein Wesen treibt, aus welchem jene sich entfernt haben, ist ein stattlicher, geisterhebender Gedanke, welcher uns, wie der Ballast das Schiff, in einem glücklichen Gleichgewichte zu halten geeignet ist, wenn das bewegliche Leben, es sei nun stürmisch oder leichtfertig, uns dessen zu berauben droht.

Eine mannigfaltige, großenteils verdienstliche Architektur erheitert den Blick, und wendet man sich nun gar gegen die reiche Aussicht auf ein fruchttragendes, weinreiches Land bis an das Meer hin, so fehlt alles, was den Begriff von den glücklichen Tagen jener Völkerschaft verdüstern könnte.

Betrachten wir ferner die noch aufstehenden Reste der öffentlichen Plätze und Gebäude, so werden wir, nach

unserer gewohnten Schauweise, die wir breite und grenzenlose Straßen, Plätze, zu Übung zahlreicher Mannschaft eingerichtet, zu erblicken gewohnt sind, uns nicht genug über die Enge und Beschränktheit solcher Lokalitäten verwundern können.

Doch dem Unterrichteten wird sogleich das römische Forum in die Gedanken kommen, wo bis auf den heutigen Tag noch niemand begreifen kann, wie alle die von den alten Schriftstellern uns genau bezeichneten Gebäude in solcher Beschränkung haben Platz finden, wie daselbst vor so großen Volksmassen habe verhandelt werden können.

Es ist aber die Eigenschaft der Imagination, wenn sie sich ins Ferne und ins Vergangene begibt, daß sie das Unbedingte fordert, welches dann meist durch die Wirklichkeit unangenehm beschränkt wird. Tut ja doch manchem Reisenden die Peterskirche nicht Genüge! Hört man nicht auch bei mancher ungeheuren Naturszene die Klage, sie entspreche der Erwartung nicht? und wäre vielleicht auch der Mensch wohl deshalb so gebildet, damit er sich in alles, was ihm die Sinne berührt, zu finden wisse.

Soviel man übrigens die noch stehen gebliebene Architektur beurteilen kann, so ist sie zwar nicht in einem strengen, aber doch sinnigen Stile gedacht und ausgeführt; es erscheint an ihr nichts Willkürliches, Phantastisches, welches man den verschlossenen Räumen des Innern scheint vorbehalten zu haben.

II.

GANZE WÄNDE

Vierzehn Platten, davon sieben koloriert.

DIE Enge und Beschränktheit der meisten Häuser, welche mit unsern Begriffen von bequemer und stattlicher Wohnung nicht wohl vereinbar ist, führt uns auf ein Volk, welches, durchaus im Freien, in städtischer Geselligkeit zu leben gewohnt, wenn es nach Hause zurück-

zukehren genötigt war, sich auch daselbst einer heiter gebildeten Umgebung gewärtigte.

Die vielen hier mitgeteilten kolorierten Zeichnungen ganzer Wände schließen sich dem in dieser Art schon Bekannten auf eine bedeutende und belehrende Weise glücklich an. Was uns bisher vielleicht irre machte, erscheint hier wieder. Die Malerei produziert phantastische, unmögliche Architekturversuche, an deren Leichtsinn wir den antiken Ernst, der selbst in der äußern Baukunst waltet, nicht wiedererkennen.

Helfen wir uns mit der Vorstellung, man habe nur eigentlich ein leichtes Sparren- und Lattenwerk andeuten wollen, woran sich eine nachherige Verzierung als Draperie oder als sonstiger willkürlicher Ausputz humoristisch anschließen sollte.

Hiebei kommt uns denn Vitruv im siebenten Buche in dessen fünftem Kapitel entgegen und setzt uns in den Stand, mit Klarheit hierüber zu denken. Er, als ein echter Realist, der Malerei nur die Nachbildung wirklicher Gegenstände vergönnend, tadelte diese der Einbildungskraft sich hingebenden Gebilde; doch verschafft er uns Gelegenheit, in die Veranlassung dieser neueren Leichtfertigkeiten hineinzusehen.

Im höheren Altertume schmückte man nur öffentliche Gebäude durch malerische Darstellungen; man wählte das Würdigste: die mannigfaltigsten Heldengestalten, wie uns die Lesche des Polygnot deren eine Menge vorführt. Freilich waren die vorzüglichen Menschenmaler nicht immer so bei der Hand oder auch lieber mit beweglichen Tafeln beschäftigt, und so wurden nachher wohl auch an öffentlicher Stelle Landschaften angebracht, Häfen, Vorgebirge, Gestade, Tempel, Haine, Gebirge, Hirten und Herden. Wie sich aber nach und nach die Malerei in das Innere der Gebäude zog und engere Zimmer zu verzieren aufgefordert wurde, so mußte man diese Malereien, welche Menschen in ihrer natürlichen Größe vorstellten, sowohl in der Gegenwart lästig als ihre Verfertigung zu kostbar, ja unmöglich gefunden haben.

Daher denn jene mannigfaltigen phantastischen Malereien,

wo ein jeder Künstler, was es auch war, das er vermochte, willkommen und anwendbar erschien. Daher denn jenes Rohrwerk von schmächtigen Säulchen, lattenartigen Pfostchen, jene geschnörkelten Giebel und was sich sonst von abenteuerlichen Blumenwesen, Schlingranken, wiederkehrenden seltsamen Auswüchsen daraus entwickeln, was für Ungeheuer zuletzt daraus hervortreten mochten.

Demungeachtet aber fehlt es solchen Zimmern nicht an Einheit, wie es die kolorierten Blätter unserer Sammlung unwidersprechlich vor Augen stellen. Ein großes Wandfeld ward mit *einer* Farbe rein angestrichen, da es denn von dem Hausherrn abhing, inwiefern er hiezu ein kostbares Material anwenden und dadurch sich auszeichnen wollte; welches denn auch dem Maler jederzeit geliefert wurde.

Nun mochten sich auch wohl fertige Künstler finden, welche eine leichte Figur auf eine solche einfärbige Wand in die Mitte zeichneten, vielleicht kalkierten und alsdann mit technischer Fertigkeit ausmalten.

Um nun auch den höheren Kunstsinn zu befriedigen, so hatte man schon, und wahrscheinlich in besondern Werkstätten, sich auf die Fertigung kleinerer Bilder gelegt, die auf getünchte Kalktafeln gemalt, in die weite getünchte Wand eingelassen und, durch ein geschicktes Zustreichen, mit derselben völlig ins Gleiche gebracht werden konnten.

Und so verdient keineswegs diese Neuerung den harten Tadel des strengen, nur Nachbildung wirklicher und möglicher Gegenstände fordernden ernsten Baumeisters. Man kann einen Geschmack, der sich ausbreitet, nicht durch irgendein Ausschließen verengen; es kommt hier auf die Fähigkeit und Fertigkeit des Künstlers, auf die Möglichkeit an, einen solchen zur gegebenen Arbeit anzulocken, und da wird man denn bald finden, daß selbst Prunkzimmer nur als Einfassung eines Juwels angesehen werden können, wenn ein Meisterwerk der Malerei auf samtenen und seidenen Tapeten uns vor Augen gebracht wird.

III.

GANZE DECKEN

Vier Platten, sämtlich gefärbt.

DEREN mögen wohl so wenige gegeben werden, weil die Dächer eingedrückt und die Decken daher zerstört worden. Diese mitgeteilten aber sind merkwürdig: zwei derselben sind an Zeichnung und Farbe ernsthafter, wie sich es wohl zu dem Charakter der Zimmer gefügt haben mag; zwei aber in dem leichtesten, heitersten Sinne, als wenn man über sich nur Latten und Zweige sehen möchte, wodurch die Luft striche, die Vögel hin und wider flatterten und woran allenfalls die leichtesten Kränze aufzuhängen wären.

IV.

EINZELNE, GEPAARTE UND SONST NEBENEINANDER GESTELLTE FIGUREN

Dreiunddreißig Platten.

DIESE sind sämtlich in der Mitte von farbigen Wandflächen, Körper und Gewänder kunstmäßig koloriert, zu denken.

Man hat wohl die Frage aufgeworfen, ob man schwebende Figuren abbilden könne und dürfe? Hier nun scheint sie glücklich beantwortet. Wie der menschliche Körper in vertikaler Stellung sich als stehenden erweist, so ist eine gelinde Senkung in die Diagonale schon hinreichend, die Figur als schwebend darzustellen; eine hiebei entwickelte, der Bewegung gemäße Zierlichkeit der Glieder vollendet die Illusion.

Sogar dergleichen schwebende, fliegende Figuren tragen hier noch andere auf den Rücken, ohne daß sie eigentlich belastet scheinen, und wir machen dabei die Bemerkung, daß wir bei Darstellung des Graziösen den Boden niemals vermissen, wie uns alles Geistige der Wirklichkeit entsagen läßt.

So dankenswert es nun auch ist, daß uns hier so viele angenehme Bilder überliefert werden, die man mit Bequemlichkeit nur auf die Wand durchzeichnen und mit Geschmack kolorieren dürfte, um sie wieder schicklich anwendbar zu machen, so erinnere sich doch nur der Künstler, daß er mit der Masse der Bevölkerung großer Städte gerade diesem echt lebendigen antiken Kunstsinne immerfort schon treu bleibt. Wen ergötzt nicht der Anblick großer theatralischer Ballette? wer trägt sein Geld nicht Seiltänzern, Luftspringern und Kunstreitern zu? und was reizt uns, diese flüchtigen Erscheinungen immer wiederholt zu verlangen, als das anmutig vorübergehende Lebendige, welches die Alten an ihren Wänden festzuhalten trachteten?

Hierin hat der bildende Künstler unserer Tage Gelegenheit genug, sich zu üben: er suche die augenblicklichen Bewegungen aufzufassen, das Verschwindende festzuhalten, ein Vorhergehendes und Nachfolgendes simultan vorzustellen, und er wird schwebende Figuren vor die Augen bringen, bei denen man weder nach Fußboden so wenig als nach Seil, Draht und Pferd fragt. Doch was das letzte betrifft, dieses edle Geschöpf muß auch in unsern Bildkreis herangezogen werden. Durchdringe sich der Künstler von den geistreichen Gebilden, welche die Alten so meisterhaft im Zentaurengeschlechte darstellten. Die Pferde machen ein zweites Volk im Kriegs- und Friedenswesen aus; Reitbahn, Wettrennen und Revuen geben dem Künstler genugsame Gelegenheit, Kraft, Macht, Zierlichkeit und Behendigkeit dieses Tieres kennen zu lernen, und wenn vorzügliche Bildner den Stallmeister und Kavalleristen zu befriedigen suchen, wenigstens in Hauptsachen, wo ihre Forderungen naturgemäß sind, so ziehe der vollkommene Dekorationsmaler auch dergleichen in sein Fach. Jene allgemeinen Gelegenheiten wird er nicht meiden; dabei aber lasse er alle die einer aufgeregten Schaulust gewidmeten Stunden für seine Zwecke nicht vorüber.

Gedenken wir an dieser Stelle eines vor Jahren gegebenen, hieher deutenden glücklichen Beispiels, der geistreich

aufgefaßten, anmutigen Bewegungen der Viganos, zu denen sich das ernste Talent des Herrn Direktor Schadow seinerzeit angeregt fühlte, deren manche sich, als Wandgemälde in antikem Sinne behandelt, recht gut ausnehmen würden. Lasse man den Tänzern und andern durch bewegte Gegenwart uns erfreuenden Personen ihre technisch herkömmlichen, mitunter dem Auge und sittlichen Gefühle widerwärtigen Stellungen, fasse und fixiere man das, was lobenswürdig und musterhaft an ihnen ist, so kommt auch wohl hier eine Kunst der andern zugute, und sie fügen sich wechselseitig ineinander, um uns das durchaus Wünschenswerte vor Augen zu bringen.

V.

VOLLSTÄNDIGE BILDER

Sieben Platten.

Es ist allgemein bekannt und jedem Gebildeten höchst schätzenswert, was gründliche Sprachforscher seit so langer Zeit zur Kenntnis des Altertums beigetragen; es ist jedoch nicht zu leugnen, daß gar vieles im Dunklen blieb, was in der neuern Zeit enthüllt worden ist, seit die Gelehrten sich auch um eine nähere Kunstkenntnis bemüht, wodurch uns nicht allein manche Stelle des Plinius in ihrem geschichtlichen Zusammenhange, sondern auch nach allen Seiten hin anderes der überlieferten Schriftsteller klar geworden ist.

Wer unterrichtet sein will, wie wunderlich man in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts sich jene rhetorisch beschriebenen Bilder vorgestellt hat, welche uns durch die Philostrate überliefert worden, der schlage die französische Übersetzung dieser Autoren nach, welche von Arthus Thomas, Sieur d'Embry, mit schätzenswerten Notizen, jedoch mit den unglücklichsten Kupferstichen versehen: man findet seine Einbildungskraft widerwärtig ergriffen und weit von dem Ufer antiker Einfalt, Reinheit und Eigentümlichkeit verschlagen. Auch in dem achtzehnten Jahrhunderte sind die Versuche des Grafen Caylus meistens mißraten zu nennen; ja, wenn wir uns

in der neuern Zeit berechtigt finden, jene in dem Philostratischen Werke freilich mehr besprochenen als beschriebenen Bilder als damals wirklich vorhandene zuzugeben, so sind wir solches Urteil den Herkulanischen und Pompejischen Entdeckungen schuldig, und sowohl die Weimarischen Kunstfreunde als die in diesem Fache eifrig gebliebenen Gebrüder Riepenhausen werden gern gestehen, daß, wenn ihnen etwas über die Polygnotische Lesche in Worten oder bildlichen Darstellungen zu äußern gelungen ist, solches eigentlich erst in gedachten ausgegrabenen antiken Bildern Grund und Zuverlässigkeit gefunden habe.

Auch die vom Referenten in "Kunst und Alterthum", Band II, Heft 1, Seite 27 [oben S. 475], vorgetragenen Studien über die Philostratischen Bilder, wodurch er das Wirkliche vom Rhetorischen zu sondern getrachtet hat, sind nicht ohne die genaueste und wiederholteste Anschauung der neuaufgefundenen Bilder unternommen worden.

Hierüber etwas Allgemeines mitzuteilen, welches ausführlich geschehen müßte, um nicht verwegen zu scheinen, gehörte ein weit größerer als der hier gegönnte Raum. So viel aber sei kürzlich ausgesprochen: die alte Malerei, von der Bildhauerkunst herstammend, ist in einzelnen Figuren höchst glücklich; zwei, gepaart und verschlungen, gelingen ihr aufs beste; eine dritte hinzukommende gibt schon mehr Anlaß zu Nebeneinanderstellung als zu Vereinigung. Mehrere zusammen darzustellen, glückt diesen Künstlern auf unsere Weise nicht; da sie aber doch das innige Gefühl haben, daß ein jeder beschränkte Raum ganz eigentlich durch die dargestellten Figuren verziert sein müsse, so kommt, besonders bei größern Bildern, eine gewisse Symmetrie zum Vorschein, welche, bedingter oder freier beobachtet, dem Auge jederzeit wohltut.

Dies soeben Gesagte entschuldige man damit, daß ich mir Gelegenheit wünschte, vom Hauptzweck der im Raum bedingten Malerei, den ich nicht anders als durch *ort- und zweckgemäße Verzierung des Raumes* in kurzem auszusprechen wüßte, vom Altertum herauf bis in die neuesten Zeiten ausführlich vorzulegen.

VI.

EINZELN VERTEILTE MALERISCHE ZIERATEN

Dreizehn Platten.

HABEN wir oben dieser Art, die Wände zu beleben, alle Freiheit vergönnt, so werden wir uns wegen des Einzelnen nunmehr nicht formalisieren. Gar vieles der künstlerischen Willkür Angeeignete wird aus dem Pflanzenreiche entnommen sein. So erblicken wir Kandelaber, die, gleichsam von Knoten zu Knoten, mit verschieden gebildeten Blättern besetzt, uns eine mögliche Vegetation vorspiegeln. Auch die mannigfaltigst umgebildeten, gewundenen Blätter und Ranken deuten unmittelbar dahin, endigen sich nun aber manchmal, statt abschließender Blumen und Fruchtentwicklungen, mit bekannten oder unbekannten Tieren; springt ein Pferd, ein Löwe, ein Tiger aus der Blättervolute heraus, so ist es ein Zeugnis, daß der Tiermaler, in der allgemeinen Verzierergilde eingeschlossen, seine Fertigkeiten wollte sehen lassen.

Wie denn überhaupt, sollte je dergleichen wieder unternommen werden, nur eine reiche Gesellschaft von Talenten, geleitet von einem übereinstimmenden Geschmacke, das Geschäft glücklich vollenden könnte. Sie müßten geneigt sein, sich einander zu subordinieren, so daß jeder seinen Platz geistreich einzunehmen bereit wäre.

Ist doch zu unsern Zeiten in der Villa Borghese ein höchst merkwürdiges Beispiel hievon gegeben worden, wo in den Arabesken des großen Saales das Blättergeranke, Stengel- und Blumengeschnörkel von geschickten, in diesem Fache geübten römischen Künstlern, die Tiergestalten vom Tiermaler Peters und, wie man sagt, einige kleine, mit in den Arabeskenzieraten angebrachte Bilder von Hamilton herrühren.

Bei solchen Willkürlichkeiten jedoch ist wohl zu merken, daß eine geniale, phantastische Metamorphose immer geistreicher, anmutiger und zugleich möglicher sich darstelle, je mehr sie sich den gesetzlichen Umbildungen der Natur, die uns seit geraumer Zeit immer bekannter

geworden sind, anzuschließen und sich von daher abzuleiten das Ansehn hat.

Was die phantastischen Bildungen und Umbildungen der menschlichen oder tierischen Gestalt betrifft, so haben wir zu vollständiger Belehrung uns an die Vorgänge der Alten zu wenden und uns dadurch zu begeistern.

VII.

ANDERE SICH AUF ARCHITEKTUR NÄHER BEZIEHENDE MALERISCHE ZIERATEN

SIE sind häufig in horizontalen Baugliedern und Streifen durch abwechselnde Formen und Farben höchst anmutig auseinandergesetzt. Sodann finden sich aber auch wirklich erhabene Bauglieder, Gesimse und dergleichen, durch Farben vermannigfaltigt und erheitert.

Wenn man irgendeine Kunsterscheinung billig beurteilen will, so muß man zuvörderst bedenken, daß die Zeiten nicht gleich sind. Wollte man uns übelnehmen, wenn wir sagen: die Nationen steigen aus der Barbarei in einen hochgebildeten Zustand empor und senken sich später dahin wieder zurück, so wollen wir lieber sagen: sie steigen aus der Kindheit in großer Anstrengung über die mittleren Jahre hinüber und sehnen sich zuletzt wieder nach der Bequemlichkeit ihrer ersten Tage. Da nun die Nationen unsterblich sind, so hängt es von ihnen ab, immer wieder von vorn anzufangen; freilich ist hier manches im Wege Stehende zu überwinden. Verzeihung diesem Allgemeinen! Eigentlich war hier nur zu bemerken, daß die Natur in ihrer Roheit und Kindheit unwiderstehlich nach Farbe dringt, weil sie ihr den Eindruck des Lebens gibt, das sie denn auch da zu sehen verlangt, wo es nicht hingehört.

Wir sind nun unterrichtet, daß die Metopen der ernstesten sizilischen Gebäude hie und da gefärbt waren und daß man selbst im griechischen Altertume einer gewissen Wirklichkeitsforderung nachzugeben sich nicht enthalten kann. So viel aber möchten wir behaupten, daß der

köstliche Stoff des pentelischen Marmors sowie der ernste Ton eherner Statuen einer höher und zarter gesinnten Menschheit den Anlaß gegeben, die reine Form über alles zu schätzen und sie dadurch dem inneren Sinne, abgesondert von allen empirischen Reizen, ausschließlich anzueignen.

So mag es sich denn auch mit der Architektur und dem, was sich sonst anschließt, verhalten haben.

Später aber wird man die Farbe immer wieder hervortreten sehen. Rufen wir ja doch auch schon, um Hell und Dunkel zu erzwecken, einen gewissen Ton zu Hülfe, durch den wir Figuren und Zieraten vom Grunde abzusetzen und abzustufen geneigt sind.

Soviel sei gesagt, um das Vorliegende, wo nicht zu rechtfertigen, doch demselben seine eigentümliche Stelle anzuweisen.

Von Mosaik ist in diesen Heften wenig dargeboten, aber dieses Wenige bestätigt vollkommen die Begriffe, die wir uns seit langen Jahren von ihr machen konnten. Die Willkür ist hier, bei Fußbodenverzierung, beschränkter als bei den Wandverzierungen, und es ist, als wenn die Bestimmung eines Werks, *mit Sicherheit betreten zu werden*, den musivischen Bildner zu mehr Gefaßtheit und Ruhe nötigte. Doch ist auch hier die Mannigfaltigkeit unsäglich, in welcher die vorhandenen Mittel angewendet werden, und man möchte die kleinen Steinchen den Tasten des Instruments vergleichen, welche in ihrer Einfalt vorzuliegen scheinen und kaum eine Ahnung geben, wie, auf die mannigfaltigste Weise verknüpft, der Tonkünstler sie uns zur Empfindung bringen werde.

VIII.

LANDSCHAFTEN

WIR haben schon oben vernommen, daß in den ältern Zeiten die Wände öffentlicher Gebäude auch wohl mit Landschaften ausgeziert wurden; dagegen war es eine ganz richtige Empfindung, daß man in der

Beschränkung von Privathäusern dergleichen nur untergeordnet anzubringen habe. Auch teilt unser Künstler keine im besondern mit, aber die in Farben abgedruckten Wandbilder zeigen uns genugsam die in abgeschlossenen Rahmen gar zierlich daselbst eingeschalteten ländlichen, meist phantastischen Gegenstände. Denn wie konnte auch ein in der herrlichsten Weltumgebung sich befindender und fühlender Pompejaner die Nachbildung irgendeiner Aussicht, als der Wirklichkeit entsprechend, an seiner Seite wünschen?

Da jedoch in den Kupfern nach Herkulanischen Entdeckungen eine Unzahl solcher Nachbildungen anzutreffen ist, auch zugleich ein in der Kunstgeschichte interessanter Punkt zur Sprache kommt, so sei es vergönnt, hiebei einen Augenblick zu verweilen.

Die Frage, ob jene Künstler Kenntnis der Perspektive gehabt, beantworte ich mir auf folgende Weise. Sollten solche mit den herrlichsten Sinnen, besonders auch dem des Auges begabte Künstler, wie so vieles andere, nicht auch haben bemerken können und müssen, daß alle unterhalb meines Auges sich entfernenden Seitenlinien hinauf-, dagegen die oberhalb meines Blickes sich entfernenden hinabzuweichen scheinen? Diesem Gewahrwerden sind sie auch im allgemeinen gefolgt.

Da nun ferner, in den ältern Zeiten sowohl als in den neuern bis in das siebzehnte Jahrhundert, jedermann recht viel zu sehen verlangte, so dachte man sich auf einer Höhe, und insofern mußten alle dergleichen Linien aufwärtsgehen, wie es denn auch damit in den ausgegrabenen Bildern gehalten wird, wo aber freilich manches Schwankende, ja Falsche wahrzunehmen ist.

Ebenso findet man auch diejenigen Gegenstände, die nur über dem Auge erblickt werden, als in jener Wandarchitektur die Gesimschen und was man sich an deren Stelle denken mag, wenn sie sich als entfernend darstellen sollen, durchaus im Sinken gezeichnet, sowie auch das, was unter dem Auge gedacht wird, als Treppen und dergleichen, aufwärts sich richtend vorgestellt.

Wollte man aber diese nach dem Gesetze der reinen,

subjektiven Perspektivlehre untersuchen, so würde man sie keineswegs zusammenlaufend finden. Was eine scharfe, treue Beobachtung verleihen kann, das besaßen sie; die abstrakte Regel, deren wir uns rühmen und welche nicht durchaus mit dem Geschmacksgefühl übereintrifft, war, mit so manchem andern später Entdeckten, völlig unbekannt.

Durch alles Vorgesagte, welches freilich noch viel weiter hätte ausgeführt werden sollen, kann man sich überzeugen, daß die vorliegenden Zahnischen Hefte gar mannigfaltigen Nutzen zu stiften geeignet sind. Dem Studium des Altertums überhaupt werden sie förderlich sein, dem Studium der altertümlichen Kunstgeschichte besonders. Ferner werden sie, teils weil die Nachbildungen vieler Gegenstände in der an Ort und Stelle vorhandenen Größe gezeichnet sind, teils weil sie im ganzen Zusammenhange und sogar farbig vorgeführt werden, eher in das praktische Leben eingehen und den Künstler unserer Tage zu Nachbildung und Erfindung aufwecken, auch dem Begriff, wie man am schicklichen Platze sich eine heitere, geschmackvolle Umgebung schaffen könne und solle, immer mehr zur allgemeinen Reife verhelfen.

Was von des werten Künstlers Lebensgange zu sagen wäre, ingleichen was er von seinen technischen Bemühungen, besonders im farbigen Abdruck, eröffnet, davon wird in folgendem das Nötigste mitzuteilen sein.

Weimar, im Mai 1830. J. W. v. Goethe.

[Es folgt Zahns Bericht über seinen Lebensgang und sein Werk.]

CHRISTUS NEBST ZWÖLF ALT- UND NEUTESTAMENTLICHEN FIGUREN DEN BILDHAUERN VORGESCHLAGEN

WENN wir den Malern abgeraten, sich vorerst mit biblischen Gegenständen zu beschäftigen, so wenden wir uns, um die hohe Ehrfurcht, die wir vor jenem Zyklus hegen, zu betätigen, an die Bildhauer und denken hier die Angelegenheit im großen zu behandeln.

Es ist uns schmerzlich zu vernehmen, wenn man einen Plastiker auffordert, Christus und seine Apostel in einzelnen Bildnissen aufzustellen; Raffael hat es mit Geist und Heiterkeit einmal malerisch behandelt, und nun sollte man es dabei bewenden lassen. Wo soll der Plastiker die Charaktere hernehmen, um sie genugsam zu sondern? Die Zeichen des Märtyrertums sind der neuern Welt nicht anständig genügend, der Künstler will die Bestellung nicht abweisen, und da bleibt ihm denn zuletzt nichts übrig, als wackern, wohlgebildeten Männern Ellen auf Ellen Tuch um den Leib zu drapieren, mehr, als sie je in ihrem ganzen Leben möchten gebraucht haben.

In einer Art von Verzweifelung, die uns immer ergreift, wenn wir mißgeleitete oder mißbrauchte schöne Talente zu bedauern haben, bildete sich bei mir der Gedanke, dreizehn Figuren aufzustellen, in welchen der ganze biblische Zyklus begriffen werden könnte, welches wir denn mit gutem Wissen und Gewissen hiedurch mitteilen.

1. *Adam,*

in vollkommen menschlicher Kraft und Schönheit, ein Kanon, nicht wie der Heldenmann, sondern wie der fruchtreiche, weich-starke Vater der Menschen zu denken sein möchte, mit dem Fell bekleidet, das seine Nacktheit zu decken ihm von oben gegeben ward. Zu der Bildung seiner Gesichtszüge würden wir den größten Meister auffordern. Der Urvater sieht mit ernstem Blick, halb traurig lächelnd, auf einen derben, tüchtigen Knaben, dem er

die rechte Hand aufs Haupt legt, indem er mit der linken das Grabscheit, als von der Arbeit ausruhend, nachlässig sinken läßt.

Der erstgeborne Knabe, ein tüchtiger Junge, erwürgt mit wildem Kindesblick und kräftigen Fäusten ein paar Drachen, die ihn bedrohen wollten, wozu der Vater, gleichsam über den Verlust des Paradieses getröstet, hinsieht. Wir stellen bloß das Bild dem Künstler vor die Augen, es ist für sich deutlich und rein, was man hinzudenken kann, ist gering.

2. *Noah,*

als Winzer, leicht gekleidet und geschürzt, aber doch schon gegen das Tierfell anmutig kontrastierend, einen reich behangenen Rebestock in der linken Hand, einen Becher, den er zutraulich hinweist, in der rechten. Sein Gesicht edel-heiter, leicht von dem Geiste des Weins belebt. Er muß die zufriedene Sicherheit seiner selbst andeuten, ein behagliches Bewußtsein, daß, wenn er auch die Menschen von wirklichen Übeln nicht zu befreien vermöge, er ihnen doch ein Mittel, das gegen Sorge und Kummer, wenn auch nur augenblicklich, wirken solle, darzureichen das Glück habe.

3. *Moses.*

Diesen Heroen kann ich mir freilich nicht anders als sitzend denken, und ich erwehre mich dessen um so weniger, als ich, um der Abwechselung willen, auch wohl einen Sitzenden und in dieser Lage Ruhenden möchte dargestellt sehen. Wahrscheinlich hat die überkräftige Statue des Michel Angelo am Grabe Julius des Zweiten sich meiner Einbildungskraft dergestalt bemächtigt, daß ich nicht von ihr loskommen kann; auch sei deswegen das fernere Nachdenken und Erfinden dem Künstler und Kenner überlassen.

4. *David*

darf nicht fehlen, ob er mir gleich auch als eine schwierige Aufgabe erscheint. Den Hirtensohn, Glücks-

ritter, Helden, Sänger, König und Frauenlieb in *einer* Person, oder eine vorzügliche Eigenschaft derselben hervorgehoben darzustellen, möge dem genialen Künstler glücken.

5. *Jesaias.*

Fürstensohn, Patriot und Prophet, ausgezeichnet durch eine würdige, warnende Gestalt. Könnte man durch irgendeine Überlieferung dem Kostüm jener Zeiten beikommen, so wäre das hier von großem Werte.

6. *Daniel.*

Diesen getrau ich mir schon näher zu bezeichnen. Ein heiteres, längliches, wohlgebildetes Gesicht, schicklich bekleidet, von langem, lockigem Haar, schlanke, zierliche Gestalt, enthusiastisch in Blick und Bewegung. Da er in der Reihe zunächst an Christum zu stehen kommt, würde ich ihn gegen diesen gewendet vorschlagen, gleichsam im Geiste den Verkündeten vorausschauend.

Wenn wir uns vorstellen, in eine Basilika eingetreten zu sein und im Vorschreiten links die beschriebenen Gestalten betrachtet zu haben, so gelangen wir nun in der Mitte vor

7. *Christus selbst,*

welcher als hervortretend aus dem Grabe darzustellen ist. Die herabsinkenden Grabestücher werden Gelegenheit geben, den göttlich aufs neue Belebten in verherrlichter Mannesnatur und schicklicher Nacktheit darzustellen, zur Versöhnung, daß wir ihn sehr unschicklich gemartert, sehr oft nackt am Kreuze und als Leichnam sehn mußten. Es wird dieses eine der schönsten Aufgaben für den Künstler werden, welche unsres Wissens noch niemals glücklich gelöst worden ist.

Gehen wir nun an der andern Seite hinunter und betrachten die sechs folgenden neutestamentlichen Gestalten, so finden wir

8. *den Jünger Johannes.*

Diesem würden wir ein rundliches Gesicht, krause Haare und durchaus eine derbere Gestalt als dem Daniel geben,

um durch jenen das sehnsüchtige Liebestreben nach dem Höchsten, hier die befriedigte Liebe in der herrlichsten Gegenwart auszudrücken. Bei solchen Kontrasten läßt sich auf eine zarte, kaum den Augen bemerkbare Weise die Idee darstellen, von welcher wir eigentlich ergriffen sind.

9. *Matthäus der Evangelist.*

Diesen würden wir vorstellen als einen ernsten, stillen Mann von entschieden-ruhigem Charakter. Ein Genius, der ihm ja immer zugeteilt wird, hier aber in Knabengestalt, würde ihm beigesellt, der in flacherhobener Arbeit eine Platte ausmeißelte, auf deren sichtbarem Teil man die Verehrung des auf der Mutter Schoße sitzenden Jesuskindleins durch einen König, im Fernen durch einen Hirten, mit Andeutungen von folgenden, zu sehn hätte. Der Evangelist, ein Täfelchen in der Linken, einen Griffel in der Rechten, blickt heiter-aufmerksam nach dem Vorbilde, als einer, der augenblicklich niederschreiben will. Wir sehen diese Gestalt mit ihrer Umgebung auf mannigfaltige Weise freudig im Geiste.

Wir betrachten überhaupt diesen, dem Sinne nach, als das Gegenbild von Moses und wünschen, daß der Künstler tiefen Geistes hier Gesetz und Evangelium in Kontrast bringe: jener hat die schon eingegrabenen starren Gebote im Urstein, dieser ist im Begriff, das lebendige Ereignis leicht und schnell aufzufassen. Jenem möchte ich keinen Gesellen geben, denn er erhielt seine Tafeln unmittelbar aus der Hand Gottes; bei diesem aber kann, wenn man allegorisieren will, der Genius die Überlieferung vorstellen, durch welche eine dergleichen Kunde erst zu dem Evangelisten mochte gekommen sein.

10.

Diesen Platz wollen wir dem *Hauptmann von Kapernaum* gönnen; er ist einer der ersten Gläubigen, der von dem hohen Wundermanne Hülfe fordert, nicht für sich noch einen Blutsverwandten, sondern für den treusten, will-

fährigsten Diener. Es liegt hierin etwas so Zartes, daß wir wünschten, es möchte mit empfunden werden.
Da bei dem ganzen Vorschlag eigentlich Mannigfaltigkeit zugleich beabsichtigt ist, so haben wir hier einen römischen Hauptmann in seinem Kostüm, der sich trefflich ausnehmen wird. Wir verlangen nicht gerade, daß man ihm ausdrücklich ansehe, was er bringt und will; es ist uns genug, wenn der Künstler einen kräftig-verständigen und zugleich wohlwollenden Mann darstellt.

11. *Maria Magdalena.*

Diese würde ich sitzend oder halb gelehnt dargestellt wünschen, aber weder mit einem Totenkopf noch einem Buche beschäftigt; ein zu ihr gesellter Genius müßte ihr das Salbfläschchen vorweisen, womit sie die Füße des Herrn geehrt, und sie sähe es mit frommem, wohlgefälligem Behagen an. Diesen Gedanken haben wir schon in einer allerliebsten Zeichnung ausgeführt gesehen, und wir glauben nicht, daß etwas Fromm-Anmutigeres zu denken sei.

12. *Paulus.*

Der ernste, gewaltige Lehrer! Er wird gewöhnlich mit dem Schwerte vorgestellt, welches wir aber wie alle Marterinstrumente ablehnen und ihn lieber in der bewegten Stellung zu sehen wünschten eines, der seinem Wort, mit Mienen sowohl als Gebärde, Nachdruck verleihen und Überzeugung erringen will. Er würde als Gegenstück von Jesaias, dem vor Gefahr warnenden Lehrer, dem die traurigsten Zustände vorauserblickenden Seher nicht gerade gegenüber stehen, aber doch in Bezug zu denken sein.

13. *Petrus.*

Diesen wünscht ich nun auf das geistreichste und wahrhafteste behandelt.
Wir sind oben in eine Basilika hereingetreten, haben zu beiden Seiten in den Interkolumnien die zwölf Figuren im allgemeinen erblickt; in der Mitte, in dem würdigsten

Raum, den Einzelnen, Unvergleichbaren. Wir fingen, historisch, auf unsrer linken Hand an und betrachteten das Einzelne der Reihe nach.

In der Gestalt, Miene, Bewegung St. Peters aber wünscht ich folgendes ausgedruckt. In der Linken hängt ihm ein kolossaler Schlüssel, in der Rechten trägt er den Gegenpart, eben wie einer, der im Begriff ist, auf- oder zuzuschließen. Diese Haltung, diese Miene recht wahrhaft auszudrücken, müßte einem echten Künstler die größte Freude machen. Ein ernster, forschender Blick würde gerade auf den Eintretenden gerichtet sein, ob er denn auch sich hierher zu wagen berechtigt sei? Und dadurch würde zugleich dem Scheidenden die Warnung gegeben, er möge sich in acht nehmen, daß nicht hinter ihm die Türe für immer zugeschlossen werde.

Wiederaufnahme.

Ehe wir aber wieder hinaustreten, drängen sich uns noch folgende Betrachtungen auf. Hier haben wir das Alte und Neue Testament, jenes vorbildlich auf Christum deutend, sodann den Herrn selbst, in seine Herrlichkeit eingehend, und das Neue Testament sich in jedem Sinne auf ihn beziehend. Wir sehen die größte Mannigfaltigkeit der Gestalten, und doch immer, gewissermaßen paarweise, sich aufeinander beziehend, ohne Zwang und Anforderung: Adam auf Noah, Moses auf Matthäus, Jesaias auf Paulus, Daniel auf Johannes; David und Magdalena möchten sich unmittelbar auf Christum selbst beziehn, jener stolz auf solch einen Nachkommen, diese durchdrungen von dem allerschönsten Gefühle, einen würdigen Gegenstand für ihr liebevolles Herz gefunden zu haben. Christus steht allein im geistigsten Bezug zu seinem himmlischen Vater. Den Gedanken, ihn darzustellen, wie die Grabestücher von ihm wegsinken, haben wir schon benutzt gefunden; aber es ist die Frage nicht, neu zu sein, sondern das Gehörige zu finden oder, wenn es gefunden ist, es anzuerkennen.

Es ist offenbar, daß bei der Fruchtbarkeit der Bildhauer sie nicht immer glücklich in der Wahl ihrer Gegenstände

sind; hier werden ihnen viel Figuren geboten, deren jede einzeln wert ist des Unternehmens, und sollte auch das Ganze, im großen ausgeführt, nur der Einbildungskraft anheimgegeben werden, so wäre doch, in Modellen mäßiger Größe, mancher Ausstellung eine anmutige Mannigfaltigkeit zu geben. Der Verein, der dergleichen billigte, würde wahrscheinlich Beifall und Zufriedenheit erwerben.

Würden mehrere Bildhauer aufgerufen, sich nach ihrer Neigung und Fähigkeit in die einzelnen Figuren zu teilen, sie in gleichem Maßstab zu modellieren, so könnte man eine Ausstellung machen, die in einer großen, bedeutenden Stadt gewiß nicht ohne Zulauf sein würde.

Bartsch ["Le Peintre-Graveur", Nummer] 90:
Der gute Samariter.

MAN sieht vorn ein Pferd fast ganz von der Seite; ein Page hälts am Zaum. Hinter dem Pferde hebt ein Hausknecht den Verwundeten soeben herab, um ihn ins Haus zu tragen, in welches eine Treppe durch einen Balkon hineinführt. Unter der Tür sieht man den wohlgekleideten Samaritaner, welcher dem Wirt einiges Geld gegeben hat und ihm den armen Verwundeten ernstlich empfiehlt. Gegen den linken Rand zu sieht man aus einem Fenster einen jungen Mann herausblicken, mit einer durch eine Feder verzierten Mütze. Zur Rechten, auf geregeltem Grund, sieht man einen Brunnen, aus welchem eine Frau das Wasser zieht.
Dieses Blatt ist eins der schönsten des Rembrandtischen Werkes; es scheint mit der größten Sorgfalt gestochen zu sein, und ohngeachtet aller Sorgfalt ist doch die Nadel sehr leicht.

Die Aufmerksamkeit des vortrefflichen Longhi hat besonders der Alte unter der Türe auf sich gezogen, indem er sagt: "Mit Stillschweigen kann ich nicht vorübergehen das Blatt vom Samaritaner, wo Rembrandt den guten Alten unter der Türe in solcher Stellung gezeichnet hat, welche demjenigen eigen ist, welcher gewöhnlich zittert, so daß er durch die Verbindung der Erinnerungen wirklich zu zittern scheint, welches kein anderer Maler, weder vor ihm noch nach ihm, durch seine Kunst erlangen konnte."

Wir setzen die Bemerkungen über dieses wichtige Blatt weiter fort.
Auffallend ist es, daß der Verwundete, anstatt sich dem Knechte, der ihn forttragen will, hinzugeben, sich mühselig mit gefalteten Händen und aufgehobenem Haupte nach der Linken wendet und jenen jungen Mann mit dem Federhute, welcher eher kalt und unteilnehmend

als trutzig zum Fenster heraussieht, um Barmherzigkeit anzuflehen scheint. Durch diese Wendung wird er dem, der ihn eben auf die Schulter genommen, doppelt lästig; man siehts ihm am Gesicht an, daß die Last ihm verdrießlich ist. Wir sind für uns überzeugt, daß er in jenem trotzigen Jüngling am Fenster den Räuberhauptmann derjenigen Bande wiedererkennt, die ihn vor kurzem beraubt hat, und daß ihn in dem Augenblick die Angst überfällt, man bringe ihn in eine Räuberherberge; der Samariter sei auch verschworen, ihn zu verderben. Genug, er findet sich in dem verzweiflungsvollsten Zustand der Schwäche und Hülflosigkeit.

Betrachten wir nun die Gesichter der sechs hier aufgestellten Personen, so sieht man die Physiognomie des Samariters gar nicht, nur wenig von dem Profil von dem Pagen, der das Pferd hält. Der Knecht, durch die körperliche Last beschwert, hat ein verdrießlich-angestrengtes Gesicht und einen geschlossenen Mund, der arme Verwundete den vollkommensten Ausdruck der Hülflosigkeit. Höchst trefflich, gutmütig und vertrauenswert ist die Physiognomie des Alten, kontrastierend mit unserm Räuberhauptmann in der Ecke, welcher eine verschlossene und entschlossene Sinnesweise ausdruckt.

EIN GRAB BEI CUMÄ

Eine Vorlesung von J. Fr. M. von Olfers.

Berlin, 1831.

DIESER gelehrte Reisende ließ das früher durch Herrn Sickler uns bekannt gewordene Grab der Tänzerin wieder öffnen und von den dort befindlichen drei Bildwerken authentische Nachbildungen abnehmen, die er uns in genanntem Programm mitteilt. Wir ziehen daraus den großen Vorteil, daß wir uns überzeugen, die früheren Abbildungen seien zwar mit einiger, mehr künstlerischer Freiheit, aber doch im ganzen treu und der Wahrheit gemäß überliefert worden. Übrigens möge uns Herr Olfers verzeihen, wenn wir auf dem ersten Bilde dieser Trilogie nach wie vor ebendieselbe Person sehen, welche zuerst in ihrem leiblichen Zustande durch ihre Kunst die Verehrer unterhält und entzückt, sogar im zweiten Bilde in schauerlicher Lemurengestalt noch ihre beifälligen Verehrer neben sich versammelt, sodann aber im dritten geistig erhoben und dargestellt ihre Anmut vollendet. Wenn sie im Leben derber erscheint als wie in der Verklärung, so deutet das auf einen vortrefflichen Künstler; es ist beinahe dieselbige Stellung, an der wir sie auf dem dritten Bilde wiedererkennen.
Dem Analytiker ist das Falsche so lieb als das Wahre, besonders wenn es ihm Gelegenheit gibt, umzutun, auch wohl unzutun, was getan ist; an dergleichen palpabel-absurden Widersprüchen leid ich schon mein ganzes Leben.

Weimar, den 16. Oktober 1831.

[GUSTAV NEHRLICHS FAUST-ZEICHNUNGEN]

[Sendschreiben an den Vater des Künstlers, den Theatermaler Karl Nehrlich.]

WIR haben auf sechzehn großen Folioblättern einen abermaligen Zyklus vor uns bedeutender, in dem Goethischen Trauerspiele "Faust" allenfalls sinnlich denkbaren Situationen und Ereignisse; auch dürfen wir annehmen, daß der Künstler noch manche Lücken ausfüllen und sein Werk, gewissermaßen unabhängig vom Gedichte, zu einem Ganzen bilden werde.

Dieses ist um so mehr zu hoffen, als man ihm bezeugen muß, er habe sich in das Gedicht ernstlich versenkt und befinde sich darin wie zu Hause.

Seine Bilder sind reich an Figuren und Nebenwerken, meist gut erfunden und motiviert. Sehr gelungen ist der Ausdruck; man könnte eine Anzahl der Art wohlgeratener, mit Geist und Leben ausgestatteter Köpfe anführen. Die Gebärden der Figuren sind der Handlung angemessen und die Glieder von guter Gestalt.

Möge der junge Künstler sich auf das Studium der Proportion noch eifriger legen, damit allen Gliedern ein richtiges Maß zugeteilt und eine Übereinstimmung derselben untereinander sowie zu dem Charakter der Köpfe durchaus erreicht werde.

Die Anlage der Gewänder ist meistens gut; einige sind als höchst zierlich anzuerkennen.

Auch darf nicht übergangen werden, daß für die Räumlichkeiten genugsam gesorgt, das Lokal schicklich gewählt und das Hausgeräte jener Zeit angehörig dargestellt sei.

Die saubre Ausführung der sämtlichen Blätter mit der Feder trägt zu dem angenehmen Eindruck, welchen sie gewähren, das Ihrige bei.

Im Namen der Weimarischen Kunstfreunde

Weimar, am 10. November 1831. J. W. v. Goethe.

PLASTISCHE ANATOMIE

[Sendschreiben an den Direktor der Ministerialabteilung für Gewerbe, Handel und Bauwesen in Berlin, Peter Christian Wilhelm Beuth.]

Geneigtest zu gedenken.

DIE Weimarischen Kunstfreunde erfreuen sich mit mir der herrlichen Wirkungen wohlangewendeter, großer Mittel; ich aber, jene bedeutende Sendung dankbar anerkennend, möchte dergleichen Kräfte zu einem Zweck in Anspruch nehmen, der schon lange als höchst würdig und wünschenswert mir vor der Seele schwebt. Möge es Ihnen jedoch nicht wunderlich vorkommen, daß ich vorerst meine gedruckten Schriften anführe; ich habe dort unter Paradoxie und Fabel gar manches versteckt oder problematisch vorgetragen, dessen frühere oder spätere Ausführung mir längst am stillen Herzen lag. In diesem Sinne wage ich also zu bitten, dasjenige nachzulesen, was ich im 23. Bande der kleinen Ausgabe, im 3. Kapitel, von Seite 22 bis 40 niedergeschrieben habe; ist dieses geschehen, so darf ich mich nicht wiederholen, sondern ganz unbewunden erklären, daß ich die Ausführung jener Halbfiktion, die Verwirklichung jenes Gedankens ganz ernstlich von Euer Hochwohlgeboren Mitwirkung zu hoffen, zu erwarten mich längst gedrängt fühlte, nun aber gerade durch das Anschauen eines so schönen Gelingens mich veranlaßt sehe, sie endlich als ein Gesuch auszusprechen.

Es ist von der *plastischen Anatomie* die Rede; sie wird in Florenz seit langen Jahren in einem hohen Grade ausgeübt, kann aber nirgends unternommen werden noch gedeihen als da, wo Wissenschaften, Künste, Geschmack und Technik vollkommen einheimisch in lebendiger Tätigkeit sind. Sollte man aber bei Forderung eines solchen Lokals nicht unmittelbar an Berlin denken, wo alles jenes beisammen ist und daher ein höchst wichtiges, freilich kompliziertes Unternehmen sogleich durch Wort und Willen ausgeführt werden könnte? Einsicht und Kräfte der Vorgesetzten sind vorhanden, zur Ausführung Fähige bieten sich gewiß alsobald an.

In dieser wahrhaft nationalen, ja ich möchte sagen kosmopolitischen Angelegenheit ist mein unmaßgeblicher Vorschlag der:

Man sende einen Anatomen, einen Plastiker, einen Gipsgießer nach Florenz, um sich dort in gedachter besondern Kunst zu unterrichten.

Der Anatom lernt die Präparate zu diesem eignen Zweck auszuarbeiten.

Der Bildhauer steigt von der Oberfläche des menschlichen Körpers immer tiefer ins Innere und verleiht den höheren Stil seiner Kunst Gegenständen, um sie bedeutend zu machen, die ohne eine solche Idealnachhülfe abstoßend und unerfreulich wären.

Der Gießer, schon gewohnt, seine Fertigkeit verwickelten Fällen anzupassen, wird wenig Schwierigkeit finden, sich seines Auftrags zu entledigen; es ist ihm nicht fremde, mit Wachs von mancherlei Farben und allerlei Massen umzugehen, und er wird alsobald das Wünschenswerte leisten.

Drei Personen, jeder nach seiner Weise, in Wissen, Kunst und Technik schon gebildet, werden in mäßiger Zeit sich unterrichten und ein neues Tun nach Berlin bringen, dessen Wirkungen nicht zu berechnen sind.

Dergleichen gelungener Arbeiten kann sich die Wissenschaft zum Unterricht, zu immer wieder erneuter Auffrischung von Gegenständen, die kaum festzuhalten sind, bedienen. Der praktische Arzt wie der Chirurg werden sich das notwendige Anschaun leicht und schnell jeden Augenblick wieder vergegenwärtigen; dem bildenden Künstler treten die Geheimnisse der menschlichen Gestalt, wenn sie schon einmal durch den Künstlersinn durchgegangen sind, um so viel näher. Man lasse alles gelten, was bisher in diesem Fache geschah und geschieht, so haben wir in unsrer Anstalt ein würdiges Surrogat, das auf ideelle Weise die Wirklichkeit ersetzt, indem sie derselben nachhilft.

Die Florentinischen Arbeiten sind teuer und wegen der Zerbrechlichkeit kaum zu transportieren. Einzelne deutsche Männer haben uns in Braunschweig das Gehirn, in Dresden das Ohr geliefert. Man sieht hierin ein stilles Wollen, eine

Privatüberzeugung; möge sie bald unter die großen Staatsangelegenheiten gezählt werden. Die Vorgesetzten solcher allgemeinen Institute sind Männer, die besser, als ich konnte, den vielfach durchdringenden Einfluß eines solchen Wirkens sich vergegenwärtigen. Ich will nur noch von der Verpflichtung sprechen, ein solches Unternehmen zu begünstigen.

In obengenannter Stelle meiner Werke ist auf die immer wachsende Seltenheit von Leichen, die man dem anatomischen Messer darbieten könnte, gedeutet und gesprochen; sie wird noch mehr zunehmen, und in wenig Jahren daher muß eine Anstalt wie die obengewünschte willkommen sein.

Diejenigen freien Räume, welche das Gesetz der Willkür überläßt, hat sich die Menschlichkeit erobert und engt nunmehr das Gesetz ein. Die Todesstrafe wird nach und nach beseitigt, die schärfsten Strafen gemildert. Man denkt an die Verbesserung des Zustandes entlassener Verbrecher, man erzieht verwilderte Kinder zum Guten, und schon findet man es höchst unmenschlich, Fehler und Irrtümer auf das grausamste nach dem Tode zu bestrafen. Landesverräter mögen gevierteilt werden, aber gefallene Mädchen in tausend Stücke anatomisch zu zerfetzen, will sich nicht mehr ziemen. Dergleichen hat zur Folge, daß die alten, harten Gesetze zum Teil schon abgeschafft sind und jedermann die Hände bietet, auch die neueren, milderen zu umgehen.

Das Furchtbare der Auferstehungsmänner in England, in Schottland die Mordtaten, um den Leichenhandel nicht stocken zu lassen, werden zwar mit Erstaunen und Verwunderung gelesen und besprochen, aber gleich andern Zeitungsnachrichten wie etwas Wildfremdes, das uns nichts angeht.

Die akademischen Lehrer beklagen sich, die emsige Wißbegierde ihrer Sekanten nicht befriedigen zu können, und bemühen sich vergebens, diese Unterrichtsart in das alte Gleis wieder zurückzuweisen. So werden denn auch die Männer vom Fach unsre Vorschläge mit Gleichgültigkeit behandeln; dadurch dürfen wir aber nicht irre werden;

das Unternehmen komme zustande, und man wird im Verlauf der Zeit sich einrichten. Es bedarf nur einiger geistreicher, talentvoller Jünglinge, so wird sich das Geschäft gar leicht in Gang setzen.

Soweit hatte ich geschrieben, als mir in dem ersten Hefte der Branischen "Miszellen" ein merkwürdiger Beleg zur Hand kam, wovon ich einen Auszug beizulegen nicht ermangele.

DIE ERSTICKER IN LONDON

(Siehe Brans "Miszellen". Erstes Heft 1832.)

"KEINEN größern Schrecken brachte die Nachricht von der Annäherung der Cholera in London hervor als die Furcht, im Schoße der Hauptstadt die Erneuerung von Mordtaten zu erleben, welche vor kurzem in Edinburg und dessen Umgegend aus dem schmutzigsten Eigennutz von einer Bande unter Anführung eines gewissen Burke verübt worden waren.

"Durch folgende Tatsache kündigte sich die Wiedererscheinung dieser so gefürchteten Geißel an. Ein kleiner Italiener, der zu einer in London wohlbekannten Gesellschaft wandernder Sänger gehörte, war seit einigen Tagen verschwunden. Vergeblich stellten seine Verwandten Nachforschungen nach ihm an, als man auf einmal seinen Leichnam in einem Hospital wiedererkannte, durch Hülfe einiger Zöglinge aus demselben, an welche die Resurrektionisten (Auferstehungsmänner, Leichendiebe) ihn als einen frisch aus dem Grabe aufgescharrten Leichnam verkaufen wollten. Da man an der Leiche des unglücklichen Kindes fast keine Spur eines gewaltsamen Todes entdecken konnte, so lag kein Zweifel vor, daß es lebend in die Hände der Ersticker gefallen sei und daß es so der Gegenstand der furchtbarsten Spekulation geworden war.

"Man versicherte sich sogleich der mutmaßlichen Schuldigen und unter andern auch eines gewissen Bishops, eines alten Seemanns, der an den Ufern der Themse wohnte. Bei

einer in seiner Abwesenheit angestellten Hausuntersuchung wurde die Frau verleitet, zu bekennen, ihr Haus sei der Aufenthaltsort einer Resurrektionistenbande, und täglich bringe man dahin Leichname, um sie an die Hospitäler zu verkaufen.

"Ein Brief Bishops an einen Zögling des Hospitals, an den sie ihre Leichen zu verkaufen pflegten, ward gefunden; darin heißt es: 'Hätten Sie wohl die Güte, mein Herr, uns in Gemeinschaft mit Ihren Herren Kollegen einige Hülfe zukommen zu lassen? Vergessen Sie nicht, daß wir Ihnen für eine sehr mäßige Belohnung, und indem wir uns den größten Gefahren aussetzten, die Mittel geliefert haben, Ihre Studien zu vervollkommnen!'

"Aus näheren Nachforschungen ging hervor, daß der junge Italiener nicht der einzige Mensch sei, welcher plötzlich verschwunden. Von ihren Eltern verlassene Kinder, die von Betteln oder Spitzbübereien lebten, kamen nicht wieder an die Orte, die sie gewöhnlich besuchten. Man zweifelt nicht daran, daß auch sie als Opfer der Habgier jener Ungeheuer gefallen sind, die sich um jeden Preis zu Lieferanten der Sektionssäle machen wollen. Ein Kirchenvorsteher aus dem Pfarrsprengel Saint-Paul versprach vor dem Polizeibureau von Bow-Street dem eine Belohnung von zweihundert Pfund Sterling, der die Gerichte auf die Spur dieser Verbrecher führen würde.

"Frau King, die Bishops Haus gerade gegenüber wohnt, in dem Vierteil, welches unter dem Namen 'Die Gärten von Neu-Schottland' bekannt ist, sagt aus: sie habe den kleinen Italiener am 4. November früh in der Nähe von Bishops Wohnung gesehen. Er hatte eine große Schachtel mit einer lebendigen Schildkröte, und auf dieser Schachtel hatte er einen Käfig mit weißen Mäuschen. Die Kinder der Frau King sagen aus: sie hätten ihre Mutter um zwei Sous gebeten, um sich vom kleinen Savoyarden die närrischen Tierchen zeigen zu lassen; ihre Mutter habe aber nicht gewollt. Auf die umständlichste Weise bezeichnete die Mutter und die Kinder die Tracht des kleinen Savoyarden, der eine blaue Weste oder Jacke, einen schlechten, ganz durchlöcherten und verschossenen

Pantalon und große Schuhe anhatte, mit einer wollenen Mütze auf dem Kopfe.

"Die Frau Augustine Brun, eine Savoyardin, der der Italiener Peragalli zum Dolmetscher diente, sagte folgendes aus: 'Vor ungefähr zwei Jahren wurde mir in dem Augenblicke, wo ich von Piemont abreiste, vom Vater und der Mutter des kleinen Italieners dies Kind anvertraut, welches Joseph Ferrari heißt. Ich brachte es mit nach England, wo ich es neun oder zehn Monate bewachte. Ich tat es dann zu einem Schornsteinfeger auf drittehalb Jahre in die Lehre; aber es lief weg und wurde Straßensänger. Joseph Ferrari war ein sehr kluges Kind. Vom Profit seiner Arbeit kaufte er eine große Schachtel, einen Käfig, eine Schildkröte und weiße Mäuschen und verdiente sich so recht gut auf dem Pflaster von London sein Brot.'

"Die Art und Weise, wie sie ihr Verbrechen ausübten, hatte gar keine Ähnlichkeit mit der Burkischen Methode. Sie bedienten sich narkotischer Mittel, die sie in den Wein mischten, um sich so des Individuums zu bemächtigen, nach dessen Leichnam sie trachteten, und trugen ihn dann in einen Brunnen des Gartens, wo sie ihn an den Füßen über dem Wasser aufhingen, bis ihn das in den Kopf steigende Blut erstickte. Auf diese Weise brachten sie ums Leben einen jungen Menschen aus Lincolnshire, die Frau Frances Pigburn und diesen kleinen italienischen Sänger Ferrari.

"Seit dem ausgesprochenen Todesurteil war im Äußern der Gefangenen eine große Veränderung vor sich gegangen. Sie waren äußerst niedergeschlagen; nur mit Schaudern konnten sie sich mit dem Gedanken befassen, daß ihr Körper zur Sektion überliefert werden würde, ein höchst fremdartiges Gefühl für Menschen, die mit dem Verbrechen so vertraut und beständige Lieferanten der anatomischen Säle waren.

"Nicht zu beschreiben ist die Szene, welche nach der Erscheinung der Verbrecher auf dem Gerüst erfolgte. Der Haufe stürzte sich gegen die Barrieren; aber sie widerstanden dem wütenden Anlauf, und es gelang den Kon-

stablern, der Bewegung Einhalt zu tun. Ein wütendes Geschrei, mit Pfeifen und Hurrarufen begleitet, erhob sich plötzlich aus dieser ungeheuren Menschenmasse und dauerte so lange, bis der Henker mit seinen Vorbereitungen fertig war. Eine Minute später wurde der Strick in die Höhe gezogen, die Verurteilten hauchten den letzten Lebensatem aus, und das Volk jauchzte Beifall zu dem furchtbaren Schauspiel. Man schätzt die Zahl der bei Old-Bayley versammelten Menschenmenge auf hunderttausend."

Dieses Unheil trug sich in den letzten Monaten des vorigen Jahrs zu, und wir haben noch mehr dergleichen zu fürchten, wohin die hohe Prämie deutet, welche der wackere Kirchenvorsteher deshalb anbietet. Wer möchte nicht eilen, da vorzuschreiten, wenn er auch nur die mindeste Hoffnung hat, solche Greueltaten abzuwehren? In Paris sind dergleichen noch nicht vorgekommen; die Morgue liefert vielleicht das Bedürfnis, ob man gleich sagt, die anatomierenden Franzosen gehen mit den Leichnamen sehr verschwenderisch um.

Indem ich nun hiemit zu schließen gedachte, überleg ich, daß diese Angelegenheit zu manchem Hin- und Widerreden werde Veranlassung geben und es daher möchte wohlgetan sein, an dasjenige zu erinnern, was bereits auf dem empfohlnen Wege für die Wissenschaften geschehen. Schon seit Romé de Lisle hat man für nötig gefunden, die Mannigfaltigkeit der Kristalle mit den grenzenlosen Abweichungen und Ableitungen ihrer Gestalten durch Modelle vor die Augen zu bringen. Und dergleichen sind auf mancherlei Weise von dem verschiedensten Material in jeder Größe nachgebildet und dargeboten worden. In Petersburg hat man den großen am Ural gefundenen Goldklumpen gleichfalls in Gips ausgegossen, und er liegt verguldet vor uns, als wenn es das Original selbst wäre. In Paris verfertigt man ebenfalls solche in Gips gegossene und nach der Natur kolorierte Kopien der seltenen vorgeschichtlichen fossilen organischen Körper, welche zuerst durch Baron Cuvier entschieden zur Sprache gekommen.

Doch hievon finden sich gewiß in den Berliner Museen, mineralogischen, zoologischen, anatomischen, gar manche Beispiele, die meinen Wunsch, dasjenige nun im ganzen und in voller Breite zu liefern, was bisher nur einzeln unternommen worden, vollkommen rechtfertigen.

Schon vor zwanzig Jahren und drüber lebte in Jena ein junger und tätiger Dozent, durch welchen wir jenen Wunsch zu realisieren hofften, indem er, freilich besonders pathologische Kuriosa, vorzüglich auch syphilitische Krankheitsfälle aus eigenem Trieb und ohne entschiedene Aufmunterung ausarbeitete und in gefärbtem Wachs mit größter Genauigkeit darzustellen bemüht war. Bei seinem frühen Ableben gelangten diese Exemplare an das Jenaische anatomische Museum und werden dort zu seinem Andenken und als Muster zu einer hoffentlich dereinstigen Nacheiferung im stillen, da sie öffentlich nicht gut präsentabel sind, aufbewahrt.

In vollkommener Hochachtung
und wohlgegründetem Vertrauen

Weimar, den 4. Februar 1832. J. W. v. Goethe.

LANDSCHAFTLICHE MALEREI

[Studien zu unvollendet gebliebenem Aufsatz.]

IN ihren Anfängen als Nebenwerk des Geschichtlichen. Durchaus einen steilen Charakter, weil ja ohne Höhen und Tiefen keine Ferne interessant dargestellt werden kann.

Männlicher Charakter der ersten Zeit.

Die erste Kunst durchaus ahnungsreich, deshalb die Landschaft ernst und gleichsam drohend.

Forderung des Reichtums.

Daher hohe Standpunkte, weite Aussichten.

Beispiele.

Breughel.

Paul Bril; dieser schon höchst gebildet, geistreich und mannigfaltig. Man sehe seine 'Zwölf Monate' in sechs Blättern und die vielen anderen nach ihm gestochenen Bilder.

Jodokus Momper, Roland Savery.

Einsiedeleien.

Nach und nach steigende Anmut. Tizian.

Die Carraccis.

Domenichin, Claude Lorrain.

Ausbreitung über eine heitere Welt.

Zartheit.

Wirkung der atmosphärischen Erscheinungen aufs Gemüt.

Poussin der Historienmaler.

Caspar Poussin.

Heroische Landschaft.

Genau besehen eine nutzlose Erde. Abwechselndes Terrain, ohne irgendeinen gebauten Boden zu sehen.

Ernste, nicht gerade idyllische, aber einfache Menschen.

Anständige Wohnungen ohne Bequemlichkeit.

Sicherung der Bewohner und Umwohner durch Türme und Festungswerke.

In diesem Sinn eine fortgesetzte Schule, vielleicht die einzige, von der man sagen kann, daß der reine Begriff diese Anschauung, die der Meister [begründet], ohne merkliche Abnahme überliefert habe.

Glauber.

Sebastian Bourdon.
Francisque Milet.
Neve.
Die Niederländer berühren wir nicht.
Übergang aus dem Ideellen zum Wirklichen durch Topographieen.
Merians weit umherschauende Arbeiten.
Beide Arten gehen noch nebeneinander.
Endlich, besonders durch Engländer, der Übergang in die Veduten.
So wie beim Geschichtlichen die Porträtform.
Neuere Engländer, an der großen Liebhaberei zu Claude und Poussin noch immer verharrend.
Sich zu den Veduten hinneigend, aber immer noch in der Komposition an atmosphärischen Effekten sich ergötzend und übend.
Die Hackertsche klare, strenge Manier steht dagegen; seine merkwürdigen, meisterhaften Bleistift- und Federzeichnungen nach der Natur auf weiß Papier, um ihnen mit Sepia Kraft und Haltung zu geben.
Studien der Engländer auf blau und grau Papier mit schwarzer Kreide und etwas Pastell; etwas nebulistisch, aber gut gedacht und sauber ausgeführt.

I.

ALS sich die Malerei im Westen, besonders in Italien, von dem östlichen byzantinischen mumienhaften Herkommen wieder zur Natur wendete, war bei ihren ernsten, großen Anfängen die Tätigkeit bloß auf menschliche Gestalt gerichtet, unter welcher das Göttliche und Gottähnliche vorgestellt ward. Eine kapellenartige Einfassung ward ihnen allenfalls zuteil, und zwar ganz der Sache angemessen, weil sie ja in Kirchen und Kapellen aufgestellt werden sollten.
Wie man aber bei weiterem Fortrücken der Kunst sich in freier Natur umsah, sollte doch immer auch Bedeutendes und Würdiges den Figuren zur Seite stehen; deshalb denn auch hohe Augpunkte gewählt, auf starren Felsen vielfach

übereinander getürmte Schlösser, tiefe Täler, Wälder und Wasserfälle dargestellt wurden. Diese Umgebungen nahmen in der Folge immer mehr überhand, drängten die Figuren ins Engere und Kleinere, bis sie zuletzt in dasjenige, was wir Staffage nennen, zusammenschrumpften. Diese landschaftlichen Tafeln aber sollten, wie vorher die Heiligenbilder, auch durchaus interessant sein, und man überfüllte sie deshalb nicht allein mit dem, was eine Gegend liefern konnte, sondern man wollte zugleich eine ganze Welt bringen, damit der Beschauer etwas zu sehen hätte und der Liebhaber für sein Geld doch auch Wert genug erhielt'. Von den höchsten Felsen, worauf man Gemsen umherklettern sah, stürzten Wasserfälle zu Wasserfällen hinab durch Ruinen und Gebüsch. Diese Wasserfälle wurden endlich benutzt zu Hammerwerken und Mühlen; tiefer hinunter bespülten sie ländliche Ufer, größere Städte, trugen Schiffe von Bedeutung und verloren sich endlich in den Ozean. Daß dazwischen Jäger und Fischer ihr Handwerk trieben und tausend andere irdische Wesen sich tätig zeigten, läßt sich denken; es fehlte der Luft nicht an Vögeln, Hirsche und Rehe weideten auf den Waldblößen, und man würde nicht endigen, dasjenige herzuzählen, was man dort mit einem einzigen Blick zu überschauen hatte. Damit aber zuletzt noch eine Erinnerung an die erste Bestimmung der Tafel übrig bliebe, bemerkte man in einer Ecke irgendeinen heiligen Einsiedler: Hieronymus mit dem Löwen, Magdalene mit dem Haargewande fehlten selten.

II.

TIZIAN, insofern er sich zur Landschaft wandte, fing schon an, mit diesem Reichtum sparsamer umzugehen; seine Bilder dieser Art haben einen ganz eignen Charakter: hölzerne, wunderlich übereinander gezimmerte Häuser, mittelgebirgige Gegenden, mannigfaltige Hügel, anspülende Seen, niemals ohne bedeutende Figuren, menschliche, tierische. Auch legte er seine schönen Kinder ohne Bedenken ganz nackt unter freien Himmel ins Gras.

III.

BREUGHELS Bilder zeigen die wundersamste Mannigfaltigkeit: gleichfalls hohe Horizonte, weit ausgebreitete Gegenden, die Wasser hinab bis zum Meere. Aber der Verlauf seiner Gebirge, obgleich rauh genug, ist doch weniger steil, besonders aber durch eine seltnere Vegetation merkwürdig; das Gestein hat überall den Vorrang. Doch ist die Lage seiner Schlösser, Städte höchst mannigfaltig und charakteristisch; durchaus aber ist der ernste Charakter des sechzehnten Jahrhunderts nicht zu verkennen.

Paul Bril, ein hochbegabtes Naturell. In seinen Werken läßt sich die oben beschriebene Herkunft noch wohl vermerken; aber es ist alles schon froher, weitherziger und die Charaktere der Landschaft schon getrennt: es ist nicht mehr eine ganze Welt, sondern bedeutende, aber immer noch weitgreifende Einzelnheiten.

Wie trefflich er die Zustände der Lokalitäten, des Bewohnens und Benutzens irdischer Örtlichkeiten gekannt, beurteilt und genutzt, davon geben seine 'Zwölf Monate' in sechs Blättern das schönste Beispiel. Besonders angenehm ist zu sehen, wie er immer zwei und zwei zu paaren gewußt und wie ihm aus dem Verlauf des einen in den andern ein vollständiges Bild darzustellen gelungen sei.

Der Einsiedeleien des vorzüglichen Martin de Vos, von Johann und Raffael Sadeler in Kupfer gestochen, ist auch zu gedenken. Hier stehen die Figuren der frommen Männer und Frauen mit wilden Umgebungen im Gleichgewicht; beide sind mit großem Ernst und tüchtiger Kunst vorgetragen.

IV.

DAS siebzehnte Jahrhundert befreit sich immer mehr von der zudringlichen, ängstigenden Welt: die Figuren der Carrache erfordern weitern Spielraum. Vorzüglich setzt sich eine große, schön-bedeutende Welt mit den Figuren ins Gleichgewicht und überwiegt vielleicht durch höchst interessante Gegenden selbst die Gestalten.

Domenichin vertieft sich bei seinem Bolognesischen Auf-

enthalt in die gebirgigen und einsamen Umgebungen; sein zartes Gefühl, seine meisterhafte Behandlung und das höchst zierliche Menschengeschlecht, das in seinen Räumen wandelt, sind nicht genug zu schätzen.

Von Claude Lorrain, der nun ganz ins Freie, Ferne, Heitere, Ländliche, Feenhaft-Architektonische sich ergeht, ist nur zu sagen, daß er ans Letzte einer freien Kunstäußerung in diesem Fache gelangt. Jedermann kennt [ihn], jeder Künstler strebt ihm nach, und jeder fühlt mehr oder weniger, daß er ihm den Vorzug lassen muß.

V.

HIER nun entstand die sogenannte heroische Landschaft, in welcher ein Menschengeschlecht zu hausen schien von wenigen Bedürfnissen und von großen Gesinnungen. Abwechselung von Feldern, Felsen und Wäldern, unterbrochenen Hügeln und steilen Bergen, Wohnungen ohne Bequemlichkeit, aber ernst und anständig, Türme und Befestigungen, ohne eigentlichen Kriegszustand auszudrücken, durchaus aber eine unnütze Welt, keine Spur von Feld- und Gartenbau, hie und da eine Schafherde, auf die älteste und einfachste Benutzung der Erdoberfläche hindeutend.

[Aufzeichnungen verwandten Inhalts.]

DEN größten Fehler unterlassener Mitteilung habe begangen, daß ich geglaubt, es müsse alles recht folgerecht einem jeden zukommen; anstatt daß aus dem Folgerechtesten sich jedermann doch nur zueignet, was ihn anmutet.

Und so mögen Einzelnheiten hier gegeben sein, wie ich sie vor gegenwärtigen und abwesenden Freunden mitgeteilt oder von ihnen empfangen.

Toro Farnese = Hieron.

Tizian kennend die Philostrate

Tiepolos Pest.

Isaak Major. Einen gewissen grandiosen, obgleich nicht geläuterten Sinn. Knüppelbrücke und schlechten Forsthaushalt.

Der Künstler peinliche Art zu denken.

Woher abzuleiten.

Der echte Künstler wendet sich aufs Bedeutende, daher die Spuren der ältesten landschaftlichen Darstellungen alle groß, höchst mannigfaltig und erhaben sind.

Hintergrund in Mantegnas Triumphzug.

Tizians Landschaften.

Das Bedeutende des Gebirgs, der Gebäude beruht auf der Höhe;

Daher das Steile.

Das Anmutige beruht auf der Ferne;

Daher von oben herab das Weite.

Hiedurch zeichnen sich aus alle, die in Tirol, [im] Salzburgischen und sonst mögen gearbeitet haben.

Breughel, Jodokus Momper, Roland Savery, Isaak Major haben alle diesen Charakter.

Albrecht Dürer und die übrigen Deutschen. Sie haben alle mehr oder weniger etwas Peinliches, indem sie gegen die ungeheuern Gegenstände die Freiheit des Wirkens verlieren oder solche behaupten, insofern ihr Geist groß und denselben gewachsen ist.

Daher sie bei allem Anschauen der Natur, ja Nachahmung derselben ins Abenteuerliche gehen, auch manieriert werden.

Bei Paul Bril mildert sich dieses, ob er gleich noch immer hohen Horizont liebt und es im Vordergrund an Gebirgsmassen und in dem Übrigen an Mannigfaltigkeit nie fehlen läßt.

Eintretende Niederländer.

Vor Rubens.

Rubens selbst.

Nach Rubens.

Er, als Historienmaler, suchte nicht sowohl das Bedeutende, als daß er es jedem Gegenstand zu verleihen wußte, daher seine Landschaften einzig sind. Es fehlt auch nicht an steilen Gebirgen und grenzenlosen Gegenden, aber

auch dem ruhigsten, einfachsten, ländlichen Gegenstand weiß er etwas von seinem Geiste zu erteilen und das Geringste dadurch wichtig und anmutig zu machen.
Rembrandts Realism in Absicht auf die Gegenstände.
Licht, Schatten und Haltung sind bei ihm das Ideelle.
Bolognesische Schule.
Die Carracci.
Grimaldi.
Im Claude Lorrain erklärt sich die Natur für ewig.
Die Poussins führen sie ins Ernste, Hohe, sogenannte Heroische.
Anregung der Nachfolger.
Endliches Auslaufen in die Porträtlandschaften.

REIZMITTEL IN DER BILDENDEN KUNST

WENN wir uns genau beobachten, so finden wir, daß Bildwerke uns nach Maßgabe der vorgestellten Bewegung interessieren. Einzelne ruhige Statuen können uns durch hohe Schönheit fesseln, in der Malerei leistet dasselbe Ausführung und Prunk; aber zuletzt schreitet doch der Bildhauer zur Bewegung vor wie im Laokoon und der Neapolitanischen Gruppe des Stiers, Canova bis zur Vernichtung des Lichas und der Erdrückung des Zentauren. Diese folgereiche Betrachtung deuten wir nur an, um überzugehen zu Bemerkungen über die Schlange als Reizmittel in der bildenden Kunst.

Hiezu geben uns die Abgüsse der Stoschischen Sammlung Gelegenheit. Ohne weiteres zählen wir die Beispiele her:

1. Ein *Adler;* er steht auf dem rechten Fuße, um den sich eine Schlange gewickelt hat, deren oberer Teil drohend hinter dem linken Flügel hervorragt; der edle Vogel schaut nach derselben Seite und hat auch die linke Klaue aufgehoben im Verteidigungszustand. Ein köstlicher Gedanke und vollkommene Komposition.

2. Eine geistreiche Darstellung, eine Art von Parodie auf die erste. Ein *Hahn*, so anmaßlich, als ihn die Alten darzustellen pflegen, tritt mit dem linken Fuße auf den Schwanz einer Schlange, die sich parallel mit ihm als Gegnerin drohend emporhebt. Er scheint nicht im mindesten von der Gefahr gerührt, sondern trotzt dem Gegner mit geschwollenem Kamm.

3. Ein *Storch,* der sich niederbückend eine kleinere Schlange zu fassen, zu verschlingen bereitet, wo also dies Gewürm nur als Nahrungsmittel Appetit und Bewegung erregt.

4. Ein *Stier* im vollen Lauf, gleichsam fliehend; mitten von der Erde erhebt sich eine Schlange, seine Weichen bedrohend. Köstlich gedacht und allerliebst ausgeführt.

5. Ein uralt griechischer geschnittener Stein in meinem Besitz. Ein *gehelmter Held,* dessen Schild an der Seite steht, dessen rechter Fuß von einer Schlange um-

wunden ist, beugt sich, um sie zu fassen, sich von ihr zu befreien.

Altertumsforscher wollten hierin den Herkules sehen, welcher wohl auch gerüstet vorgestellt würde, ehe er den Nemeischen Löwen erlegt und sich alsdann halbnackt als kunstgemäßer Gegenstand dem bildenden Künstler darbot.

Unter den mir bekannten Gemmen findet sich dieser oder ein ähnlicher Gegenstand nicht behandelt.

6. Das Höchste dieser Art möchte denn wohl der *Laokoon* sein, wo zwei Schlangen sich mit drei Menschengestalten umkämpfen. Über ein allgemein Bekanntes wäre wohl nichts weiter zu sagen.

BEISPIELE SYMBOLISCHER BEHANDLUNG

HIER sind Beispiele zu schauen von demjenigen, was die Kunst nur auf ihrer höchsten Stufe erreichen kann, von der Symbolik, die zugleich sinnliche Darstellung ist. Und zwar sollte dieser hohe Gewinn einem jeden geistreichen Menschen fühlbar und einsichtlich sein; denn hier bestrebte sich die Darstellung des möglichsten Lakonismus.

Diana und Aktäon.

Aus der Ferne schaut ein junger Jäger unter einem durchbrochnen Felsbogen ein nacktes weibliches dämonisches Wesen von der größten Schönheit. Schon ist er herbeigeeilt, hat sie lüstern in der Nähe beschaut; sie besprengt ihn mit zauberischem Wasser, er nimmt sogleich die Hirschnatur an. Einer seiner getreuen Hunde ist schon an ihm aufgesprungen und hat sich im Schenkel eingebissen; auf der andern Seite ist er von einem zweiten heranstürmenden bedroht, und indem er sich mit seinem aufgehobenen Krummstabe zu wehren trachtet, wird er durch die aufsprossenden Geweihe am Zuschlagen gehindert.

Wer dieses Bild zu schauen das Glück hat, möge von dem hohen Sinne desselben durchdrungen werden.

Ein zweites,

Iphigenie in Aulis,

auch erst neuerlich ausgegraben, wird uns durch Reisende mitgeteilt.

Im Mittelgrunde tragen zwei Opferdiener die ohnmächtige Jungfrau gegen eine Statue der Artemis. Links vom Zuschauer eilt der behende, in seinen Mantel sich verhüllende Agamemnon davon. An der Rechten erscheint Kalchas mit entblößtem Stahl, dem Vater mit dem Blick, der Tochter mit der Schärfe drohend.

Hier stellt sich noch reiner, in einfacher Handlung, die Absicht hin, nur das Notwendigste dieses ungeheuren Ereignisses vor die Augen zu bringen, und zwar so, daß es durch Mannigfaltigkeit der Charaktere, durch symmetrische, wohlgefällige Stellung und durch Farbengebung ein angenehmes Wandbild erzwecken mag.

ZU MALENDE GEGENSTÄNDE

NACHDEM ich über vieles gleichgültig geworden, betrübt es mich noch immer und in der neusten Zeit sehr oft, wenn ich des bildenden Künstlers Talent und Fleiß auf ungünstige, widerstrebende Gegenstände verwendet sehe; daher kann ich mich nicht enthalten, von Zeit zu Zeit auf einiges Vorteilhafte hinzudeuten.

Eine so zarte wie einfache Darstellung gäbe jene jugendlich-unverdorbene, reife Jungfrau Thisbe, die an der gesprungenen Wand horcht. Wer den Gesichtsausdruck und das Behaben eines blühenden, in Liebe befangenen Mädchens, dem Ort und Stelle einer Zusammenkunft ins Ohr geraunt wird, vollkommen darzustellen wüßte, sollte gepriesen werden.

Nun aber zum Heiligsten überzugehen, wüßte ich in dem ganzen Evangelium keinen höhern und ausdruckvolleren Gegenstand als Christus, der, leicht über das Meer wandelnd, dem sinkenden Petrus zu Hülfe tritt. Die göttliche und menschliche Natur des Erlösers ist nie den Sinnen so identisch darzustellen, ja der ganze Sinn der christlichen Religion nicht besser mit wenigem auszudrücken. Das Übernatürliche, das dem Natürlichen auf eine übernatürlich-natürliche Weise zu Hülfe kommt und deshalb das augenblickliche Anerkennen der Schiffer und Fischer, daß der Sohn Gottes bei ihnen gegenwärtig sei, hervorruft, ist selten gemalt worden, und der größte Vorteil für den lebenden Künstler ist, daß es Raffael nicht unternommen; denn mit ihm zu ringen ist so gefährlich als mit Phanuel (Erstes Buch Moses, 32).

NACHTRÄGE

[UNTER EINE SILHOUETTE DER FRAU CHARLOTTE VON STEIN]

ES wäre ein herrliches Schauspiel zu sehen, wie die Welt sich in dieser Seele spiegelt. Sie sieht die Welt, wie sie ist, und doch durchs Medium der Liebe. So ist auch Sanftheit der allgemeinere Eindruck.

ÜBER HEINRICH FÜSSLIS ARBEITEN

[Reisetagebuch-Notizen 1797]

DIE Sujets, die er wählt, sind sämtlich abenteuerlich und entweder tragisch oder humoristisch; die ersten wirken auf Einbildungskraft und Gefühl, die zweiten auf Einbildungskraft und Geist.

Die sinnliche Darstellung braucht er in beiden Fällen nur als Vehikel.

Kein echtes Kunstwerk soll auf Einbildungskraft wirken wollen; das ist die Sache der Poesie.

Bei Füßli sind Poesie und Malerei immer im Streit, und sie lassen den Zuschauer niemals zum ruhigen Genuß kommen; man schätzt ihn als Dichter, und als bildender Künstler macht er den Zuschauer immer ungeduldig.

Naturell. Frühere Bildung. Italienische Einwirkung. Studien, welchen Weg er genommen. Manier in allem, besonders der Anatomie, dadurch auch der Stellungen. Malerisch, poetisches Genie. Charakteristisches. Gewisse Idiosynkrasien des Gefallen, der Liebhaberei. Mädchen in gewissen Formen. Lage. Wollüstige Hingelehntheit. Wirkung Shakespears, des Jahrhunderts, Englands. Miltonische Galerie.

REZENSION EINER ANZAHL FRANZÖSISCHER SATIRISCHER KUPFERSTICHE

[Reisetagebuch-Notizen 1797]

SIE sind gerichtet gegen

I. FREMDE

a) England.
b) Den Papst.
c) Österreich.

II. EINHEIMISCHE

a) Schreckensreich.

b) Modefratzen.

1. In ihrer Albernheit dar- und gegeneinander gestellt.
2. Paarweis in galanten und leidenschaftlichen Verhältnissen untereinander.
3. In Verhältnissen zu veralteten Fratzen.
4. In Finanz- oder andern politischen Verhältnissen.

c) Gegen Künstlerfeinde.

I. GEGEN FREMDE

a) England

Départ de l'Ambassade Anglaise

Leicht und nicht ungeschickt radiert und nürnbergerartig illuminiert. Ein Esel macht sich unwillkürlich aus einem Kreise los, der ihn umgibt, um Abschied zu nehmen. Journalisten, Truthähner und royalistische Soldaten nehmen verschiedenen Anteil an seiner Abreise; am lebhaftesten aber sind einige beschäftigt, welche die Guineen, die er fahren läßt, auflesen und in ihre Hüte sammeln. Ein symbolisches Calais und Dover werden durch einen engen Kanal getrennt, an dessen Ufer Kuriere unsinnig widereinander rennen.

La Réponse Incroyable

Eine abscheuliche Figur eines Incroyables wird von einem hagern Projektmacher gefragt, wie sie sich befinde; diese antwortet, sie wolle sogleich einen Kurier abschicken und ihm alsdann Antwort sagen.

b) Gegen den Papst

Avant-Garde du Pape ou l'incroyable à Rome

Gezeichnet, gestochen und illuminiert wie das Vorhergehende; ein hagrer elender Offizier geht vor vier verlumpten jämmerlichen Soldaten voraus, an die sich ein Incroyable mit einem kleinen Sonnenschirm unmittelbar anschließt.

Arrière-Garde du Pape ou la frayeur du reverend père caporal

Ein Gegenstück zum vorigen; ein Kapuziner mit seinem Trupp läuft gleichsam auf Händen und Füßen und sehen sich erschrocken nach einem jungen schönen Helden um, der, indem sie ihm die Fersen weisen, mit entblößtem Degen aus einer Dampfwolke hervortritt und seinen noch unsichtbaren Begleiter ihm zu folgen aufmuntert.

Pie VI effrayé à la vue de l'Armée Française fait Pie VII

Der Papst, indem er die französischen Truppen jenseits eines Flusses anmarschieren sieht, läßt eine große Masse Wasser gegen einen Prellstein, der am gepflasterten Ufer steht, laufen; sein Kreuz- und sein Schirmträger entsetzen sich über sein Schrecken. Schlecht gezeichnet, artig komponiert, sauber gestochen, ein abgeschmackter Calembourg mit *Pie VII* und *Pisser*.

Départ de L'état Major du pape

Allerlei Karikaturen von bewaffneten Geistlichen, leicht und charakteristisch, aber ohne Sinn für Komposition.

Le Traité de paix avec Rome

Ein mächtiger Hahn mit großen Sporn an den Füßen steht vor einem alten aufrechtsitzenden Kater, der mit der rechten Pfote eine Krücke, die linke aber in der Luft hält, er hat die dreifache Krone auf dem Haupt; unten steht *Baisez ça Papa et faites pate de velours.*

La Paix Papale

Ein disproportionierter starker Löwe mit dem Federbusch und der Nationalkokarde auf dem Haupte, mit einer Geißel in der rechten Vordertatze sitzt vor einem dreifachgekrönten Fuchs, der auf zwei Stelzen gelehnt auf zwei Beinen gegenüber steht; sowohl dieser als sehr viel andere Füchse mit Kardinalshüten sind sämtlich ihrer Schwänze beraubt, welche nun alle vor dem Löwen teils in einem Haufen teils zerstreut umherliegen.

Notre Dame de Lorette

Gehört kaum in diese Sammlung; es ist eine, wahrscheinlich aus einem alten Buche kopierte, Abbildung der Mutter Gottes, des heiligen Hauses und Geschirres.

c) Gegen die Österreicher

Les Impossibles

Journal de Francfort No. 124

Ein General in kurzen Weiberkleidern, dem ein Hund unten an den Rock pißt, zeigt die gedachte Nummer des Journals von Frankfurt einem jungen Krieger vor, den ein paar Orden, die er trägt, bezeichnen; er deutet auf das gedachte Blatt, indem er seine um ihn herumstehenden Offiziere darauf aufmerksam macht. Sie nehmen alle mehr oder weniger Anteil daran: ein Husaren-Offizier ist der gleichgültigste; ein andrer, äußerst mager, der hinter ihm steht, frißt ein Exemplar desselbigen Blattes mit verzweifelter Gebärde; ein Adjutant hinter dem verkleideten General paßt mit dem Blatt auf dem Knie und der Feder in der Hand äußerst auf, was etwa niederzuschreiben sein möchte. Das Blatt ist mit Verstand und Charakter radiert; ich zweifle aber sehr, daß es in Frankreich gestochen sei.

II. GEGEN EINHEIMISCHE

a) Gegen das alte Schreckensreich

Antre du Crime

Ein Kurier, der Todesbefehle bringt, kommt auf einem ausschlagenden Esel zur Hölle und rennt dem Teufel gerad in eine vorgehaltene Lanze. Durchaus schlecht.

L'intérieur du Comité revolutionnaire

Für mich ein konfuses Bild. Die Gefangnen scheinen mit ihren Frauen an der Seite um den Tisch zu sitzen; an der Türe Stehende mit Schärpen, obrigkeitliche Personen, scheinen sie zu verdammen. Soldaten sind im Begriff, einen vom Tische wegzunehmen; vorn steht in einem Kästchen Tokaier und andrer Wein, hinten an der Wand Marats Büste.

b) Modefratzen

1. In ihrer Albernheit dar- und gegeneinander gestellt

Les Incroyables

Das bekannte gute Blatt nach Vernet. Die kurzrockigen schludrigen sonderbaren Figuren brauchen wohl nicht beschrieben zu werden.

La Rencontre des Incroyables

Einer verwundert sich über den andern, daß sie sich, seit sie sich gesehen, so sehr gemästet haben.

Les Merveilleuses

Eine Dicke mit einer großen Haube, Schleife, Mantel und Falbulas geziert, und von einem Incroyable geführt, wird kontrastiert mit einer Hagern in einem leichten Gewande und großem Scha[u]bhut. Beide heben die Röcke hoch auf.

Les Héroïnes d'aujourd'hui

Ein artig gekleidetes Frauenzimmer, das in den Busen greift, als wenn die Begleiter seines vorigen Standes sie noch inkommodierten, begegnet einer andern, die in sehr entblößter Theaterkleidung sich gegenseitig über sie verwundert.

Le Contraste

Eine dickliche Frau in einem gewöhnlich albernen Kostüm scheint sich über eine lange flüchtige Person aufzuhalten, die ein leichtes flatterndes Gewand freilich sehr in die Höhe hebt.

L'observatrice au Boulevard de Coblenz

Ein Frauenzimmerchen mit ziemlich aufgehobenem gestreiften Kleide betrachtet durch die Lorgnette einen Incroyable und seine Begleiterin in einem langen Pelzkleide.

NB. Sämtlich von keinem Kunstwerte.

La Rencontre des Merveilleuses

Ein Incroyable mit seiner antik koiffierten Begleiterin begegnet einer andern mit einem großen Schaubhute, beide scheinen sich über Migräne zu beklagen; artig gezeichnet und sehr sauber punktiert.

L'Anglomane

Ein Incroyable zu Pferd. Die Magerkeit und der Ausdruck beider Kreaturen paßt sehr gut zusammen. Nach Vernet von Darcis sehr schön punktiert.

L'incroyable à Cheval

Eine Kopie im kleinen des vorigen Blattes, mit sehr kleinen Nebenfiguren, geistreich callotisch radiert.

L'inconvénient des Perruques

Einem auf einem Engländer sitzenden, von der Seite reitenden hübschen Mädchen nimmt der Wind im Galopp Hut und Perücke; sie wird dadurch nicht häßlicher, weil ihr Haar nun erscheint, das gar artig auf dem Kopf zusammengebunden ist; zu gleicher Zeit reißt der Gürtel, der das Kleid zusammenhalten soll; mit viel Geschmack gezeichnet und sehr schön punktiert.

Café des Incroyables

Ein geistreich radiertes Blatt. Zu einer Gesellschaft, die sich schon als gleich und gleich anerkannt hat, kommt ein neuer Incroyable, den sie mit Perspektiven und Lorgnetten anstaunen. Der neue Konsort scheint etwas verlegen, seine Rolle will ihn nicht recht kleiden.

Kopien in Rund von zwei obigen Blättern

Les Merveilleuses und *Les Incroyables*

Unter dem ersten steht die bedeutende Inschrift:

Quoy à pied Citoyenne Françoise ou est donc votre Carosse?
Ah Madame je n'en serions [?] pas moins dans la boue.

La Revanche donnée aux Sans-Culottes

Ein mir unverständliches Blatt ohne Kunstverdienst.

Ah! Quel Vent! C'est Incroyable

Zwei Pärchen, die spazieren gehen. Dem einen Frauenzimmer nimmt der Wind die Perücke, die andere hebt wie gewöhnlich den Rock hoch auf.

Les Croyables au tripot

Falsche Spieler, die alte Idee, die von Caravaggio so schön ausgeführt ist, hier schlecht gezeichnet und schlecht gestochen.

Ah: Beaucoup vous critiquent:
Mais peu vous imitent

Ein Blatt zugunsten der Incroyables. Ein junger Mensch in dem bekannten Kostüm, doch zu seinem Vorteil gekleidet, gibt einer alten, mit einem Kinde belasteten Frau reichliches Almosen, indes sein Kamerad einen Savoyarden bedeutet, wie er ihm die Stiefelchen zu schwärzen und zu putzen habe. Schwach, aber sauber und von gutem Effekt.

Les Marionettes

Ein Alter mit Pfeife und Tamburin bewegt auf die bekannte Weise zwei Modepuppen an einem Stricke mit dem Knie. Schwach, aber sauber und artig.

La Pièce Curieuse, Boilly pinx. Darcis sculp.

Ein wohlgedachtes, wohlkomponiert und gestochnes Blatt. Ein Alter mit Pfeife und Tamburin macht einem Hunde, der als Incroyabel, und einer Hündin, die in durchsichtigen Linon gekleidet ist, zu ihrem Tanze Musik. Hinter ihm knurrt ein zusammengedruckter Bär, der mit Maulkorb und Kette gezähmt und mit einer Mütze geziert ist; ein Affe als Nationalgardist vom höhern Grade sitzt vor ihm auf der Erde, hat ihn mit der linken Hand beim Ohr und hält ihm die Säbelspitze vor die Nase.

C'est incroyable vingt trois mille prisoniers

In Großoktav ein geistreich radiertes Blatt in braunlavierter Manier; es ist offenbar Buonaparte selbst, der hier als Incroyable, doch sehr günstig und geschmackvoll, vorgestellt ist. Im Hintergrund sind Zelten an einem Berge und Gefecht auf einer Brücke. Das Gesicht hat sehr viel Bedeutendes und Eigentümliches.

C'est inconcevable, tu n'es pas reconnoissable

Ein kleines Bild in Rund. Eine Pastetenhändlerin erstaunt über ein hübsches junges Mädchen, das im neuesten Kostüm von einem Incroyable geführt wird.

2. Paarweis in galanten und leidenschaftlichen Verhältnissen untereinander

Le Dejeuner

Ein Incroyable trinkt mit einem Mädchen Schokolade und sieht sie über den Tisch hinüber mit der Lorgnette an. Unbedeutend, ja schlecht.

La Science du Jour

Mlle. Manon, nicht die frischeste Schönheit, verwundert sich, daß sie einen albernen Jungen, den sie sonst als Perückenmacher gekannt haben mag, nunmehr als Fournisseur, als Leckerbissenhändler an seinem wohlbesetzten Tischchen findet.

La Folie du Jour

Indessen ein alter fratzenhafter Kerl, auf einem Taburett sitzend, mit vielen Bouteillen umgeben ist, tanzt ein Incroyable mit einer Tochter der Natur eine figurierte Allemande.

Töchter der Natur, so möchte ich einstweilen diejenigen Mädchen nennen, die nunmehr öfters vorkommen und Arme, Nacken, Busen ganz entblößt und den übrigen Körper nur durchsichtig bekleidet zeigen.

Obiges Bild ist geschmackvoll und das tanzende Paar sehr zierlich gezeichnet.

Point de Convention

Ein Incroyable, dem eben ein Savoyard an den Stiefel pinselt, bietet herumgewendet einer Tochter der Natur ein Geldstück. Heiter und ruhig steht sie vor ihm und scheint, indem sie beide Zeigefinger übereinander schlägt, auf ein allzu kleines Maß zu deuten; sehr artig komponiert und trefflich gestochen.

Faites la Paix

Eine Tochter der Natur bestrebt sich lebhaft, zwei, die den Degen gezogen haben, auseinander zu bringen; sie wirft sich auf die Seite des roheren Incroyables und hält den andern, der in ein mäßiges Kostüm gekleidet ist, mit der ausgestreckten Hand zurück. Gut gedacht und komponiert, schwach gestochen.

Les Payables

Ein Incroyabel zwischen zwei Frauenzimmern, die nach den Stickereien ihrer Gewänder und den Spitzen und Schleiern ihrer Schürzen eine Dame und ein Kammermädchen aus früherer Zeit sein könnten, hält einen vollen Beutel in die Höhe, nach dem sie beide lüstern zu sein scheinen. Einfach, aber mit Verstand komponiert, die Figuren sind sehr charakteristisch und der Stich in allen Details sehr ausführlich.

3. In Verhältnissen zu veralteten Fratzen

Monsieur le Baron et Madame la Baronne de Sotenville choqués de la mise ridicule des citoyens incroyables et des citoyennes pas possibles

Ein schlechtes Blatt, das aber doch, indem es die neuen und alten Absurditäten gegeneinander setzt, interessant ist.

Ah! Quelle Antiquité!!!
Oh! Quelle Folie que la Nouveauté

Ein größeres Blatt, besser gearbeitet und in dem Sinn wie das vorige interessant.

4. In Finanz- oder andern politischen Verhältnissen

L'Incroyable chez le Dentiste

Es wird ihm auf eine bösliche Weise sein Zahn gegen die Republik ausgezogen.

La Faction incroyable

Ein junger Mensch muß im Regenwetter einen alten zerlumpten Kerl von seinem Posten ablösen, der ihm einen zerlöcherten Überrock anbietet.

Ah! Qu'il est donc drôle!
Hai! dis donc, ma lorgnette te fait peur?

Ein ungeheurer Septembrisierer ergreift einen Incroyable und betrachtet sein erschrocknes Gesicht durch eine große Lorgnette, ein Knabe läuft vorbei und lacht über den Erschrocknen.

Les incorrigibles au Palais égalité

Ein Rentenier scheint von einem wunderlich gekleideten Kerl Mandate einzulösen, indem ein junger Bursche auf der andern Seite seine Taschen bestiehlt; ein Mädchen, das dabeisteht, scheint auf der Stelle des Verkäufers zu sein.

Promenade du Parvenu et du Rentier

Aus einem einspännigen hohen Wagen, dessen Pferd ein Frauenzimmer regiert, sieht ein junger Mensch im neuen Kostüm auf einen Mann im Mittelalter vom vorigen Kostüm herunter; dieser erkennt mit Verwunderung in dem Vorbeifahrenden seinen ehemaligen Bedienten.

Pauvre Rentier ruiné Merlan à frire-à-frire . . .

Eine Fischhändlerin flieht vor dem Gespenste eines Renteniers, indem es ihm ein Almosen zurückreicht.

Le Riche du Jour ou le Prêteur sur Gages

Das Gespenst einer ehemalig wohlhabenden Frau bietet einem Ungeheuer von grobem dicken Wuchrer einige altmodische Bijous an.

L'impayable Rentier de l'Etat
Que ne suis-je Camus . . . . . .

Ein langnäsiger, hagrer, zerlumpter Rentenier deutet bedächtig auf seinen Namen.

Hélas! de vous à moi tel est la difference!!
C'est incroyable

Ein hagrer zerlumpter Rentenier mit spitzer Nase und Kinn präsentiert Papiere einem wohlgenährten stumpfnäsigen Manne, der mit drei Schlüsseln in der linken Hand sich auf

einen wohl mit Eisen beschlagnen dreifach verschloßnen Kasten lehnt.

Les dégraissés donnant la pelle au cul au dégraisseur

Der vorige Stumpfnäsige, doch viel ärger in Karikatur mit seinen drei Schlüsseln und vielen Finanzpapieren unterm Arm, macht ein paar pensionierten krüppelhaften Soldaten rückwärts eine Faust, die ihn mit Schaufel und Besen verfolgen; ein magrer Gelehrter im Schlafrock faßt mit Verwunderung die hohle Weste eines Renteniers, zieht sie weit heraus und fragt: *pour quoi êtes vous si maigre.* Dieser, indem er auf seine Nase und auf die stumpfnäsigen Teile deutet, antwortet: *par ce que je ne suis pas (Camus).*

Les Croyables

Ein Incroyable verhandelt Territorialmandate an eine verwogne Figur, indessen ihm ein alter Kerl das Schnupftuch aus der Tasche stiehlt.

Aristide et Brise Scellé revenant de travailler la Marchandise

Zwei abscheuliche Figuren, einer in der Jacke mit bloßen Armen, der andere im zerlumpten Überrock, die sich wechselweise ihrer Beute freuen.

L'Anarchiste.
Je les trompe tous deux

Ein Mann mit doppeltem Gesichte, halb als Sanskuiott und halb als Incroyable gekleidet, bezeigt auf der einen Seite einer guten Bürgersfrau, auf der andern einem Incroyable eine prodigierende [protegierende?] Vertraulichkeit.

c) Gegen Künstlerfeinde

Zwei sehr merkwürdige Blätter, teils weil beide in ihrer Art sehr gut gemacht sind, teils weil sie fast allein einen lebhaften Haß anzeigen.

M:. R. L'âne comme il n'y en a point

Ein Esel mit einem menschlichen Porträtkopfe, der sehr kenntlich sein muß, von welchem zwei Eselsohren und

zwischen denselben zwei Strahlenscheine, wie Moses gemacht wird, ausgehen, ist mit Besemen aller Art, Blasebälgen, Tuchkratzen und ähnlichem Hausrat dieser Art bepackt; hinten schlägt er aus gegen das Gemälde der Transfiguration von Raffael, das aufgerichtet steht, und gegen den Kopf des Apoll, der auf der Erde liegt, neben dem auch seine Exkremente, die er fahren läßt, hinfallen. Über die architektonische Ordnung des Vignol ist er weggeschritten und tritt eben auf die Werke des Descartes und Racine, in welchen letzten die Athalie aufgeschlagen ist, mit den Vorderfüßen. Etwas hinterwärts liegt Rousseau und auf seinem Wege Abraham Bosse, beide Bücher zugeschlagen. An seinem Halse hängt der Schubkarren eines Essighändlers, den er vor sich hinschiebt und soeben das Rad an den Werken des Sophokles, Xenophons, Homer, Euripides und Virgils zerstößt. An der Seite ist ein großer Distelbusch und hinten Windmühlen. Das Gesicht scheint sehr kenntlich, es ist eines wohlgebildeten, aber flach eiteln Mannes. Das Kupfer ist in der saubersten französischen Manier mit der größten Sorgfalt gestochen, unten stehen noch folgende harte Worte:

Peu m'importent les chefs d'oeuvres de tous les Arts, pourvu que j'écrase, que je m'élève, et que le chardon ne me manque pas.

Le Peintre Créateur que le génie inspire
Par de savants Tableaux peut charmer et instruire,
De l'immortalité, il s'ouvre le chemin,
En dépit des efforts d'un jaloux écrivain.
E. le Sueur. Ptre. sculp.

Ô Gens de goût reconnaissez la bête!

Ein sehr gut, mit malerischer Meisterhand radiertes, gut komponiertes und beleuchtetes Bild. Ein Maler sitzt in einer antiken Kleidung in einer energischen Stellung in seinem Studio, mit dem linken Arm hat er eine Büste des Apoll umfaßt, die linke Hand, in der er einen Lorbeerzweig hält, ruht über einem Piedestal, auf welchem die Worte stehen: *Celui qui méprise les arts et n'en sent pas l'utilité est*, und hier steht gleich ein Krug dabei; ob dies nun bloß ein Rebus für den Schimpfnamen *Cruche* sein

soll, oder ob vielleicht gar der Widersacher des Künstlers, der sich hier rächen will, diesen Namen führt, will ich nicht entscheiden. Die Stellung der Figur ist von der französisch pathetischen Art, überhaupt aber so wie alles Beiwesen sehr charakteristisch und mit gutem Effekt radiert.

Anhang

Ein Blatt, die Kleidungen der sämtlichen neuen Staatsbeamten darstellend.

Ein Blatt, die sämtlichen Münzen nebst dem Papiergelde vorstellend.

ELGIN MARBLES

[1817]

EIN Werk von großer Bedeutung. Der Katalog dessen, was diese Sammlung enthält, ist wichtig und erfreulich, und daß dabei die schon in England vorhandenen Sammlungen, die Kunstreste von Phigalia und Ägina zur Sprache kommen, und von ihrem sämtlichen Kunstgehalt und allenfallsigen Geldeswert die Rede ist, gibt sehr schöne Einsichten.

Die Verhöre nun über Kunst- und Geldeswert der Elginischen Sammlung besonders, wie auch über die Art, wie solche akquiriert worden, sind höchst merkwürdig. In der Überzeugung der höchsten Vortrefflichkeit dieser Werke stimmen die Herren alle überein; doch sind die Motive ihres Urteils und besonders die Vergleichungsweise mit andern berühmten und trefflichen Kunstwerken höchst seltsam und unsicher. Hätte jemand einen kurzen Abriß der Kunstgeschichte und ihrer verschiedenen aufeinander folgenden Epochen gegeben, so war die Sache klar; alles und jedes stand an seinem Platz und wurde da nach Würden geschätzt. Freilich würde alsdann sogleich hervorgesprungen sein die Albernheit der Frage, ob diese Kunstwerke so vortrefflich seien als der Apoll von Belvedere. Indessen ist es höchst interessant zu lesen, was Flaxman und West bei dieser Gelegenheit sagen. Henry Bankes, Esq. in the Chair, versteht freilich gar nichts von der Sache,

er müßte sich denn sehr verstellt haben. Denn wenn er mit Bewußtsein die ironischen Antworten einiger Beauftragten ruhig einsteckte und immer fortfuhr, ungehörige Fragen zu tun, so muß man ihn als Meister der Verstellungskunst rühmen.

ELGINISCHE MARMORE

[1817]

IN dem englischen Werke, das unter diesem Titel uns zugekommen, sind nur zwei Statuen der neuerworbenen abgebildet, ein sogenannter Herkules und Ilissus, sodann noch ein Pferdekopf; dazu sind gefügt früher schon herausgegebene Platten der Basreliefs der inneren Zelle.

Nun höre ich von reisenden Engländern, daß, wie freilich schon zu vermuten war, man die Absicht habe, sämtliche Marmore zeichnen und zunächst in Kupfer stechen zu lassen. Ein solches Werk würde freilich alle Kunstfreunde höchlich interessieren, da die neusten Platten obgenannten Werkes uns einen allgemeinen Begriff geben von dem, was 1683 noch vorhanden war, und nicht von dem einen bestimmten, was übriggeblieben ist. Es entstünde daher eine doppelte Frage:

1. inwiefern die Abzeichnung der Marmore wirklich im Gange ist, und wann man etwa hoffen könnte, eine Herausgabe, und wäre es auch nur teilweise, zu erleben.

2. Da solches wahrscheinlicherweise sich verziehen könnte, — ob und für welchen Preis man Zeichnungen erhalten könnte, von drei oder vier dieser Überreste, welche uns gegenwärtig zu artistischen und literarischen Zwecken am meisten interessieren, und in welcher Zeit sie etwa zu erlangen wären. Man würde alsdann sogleich diejenigen Figuren bezeichnen, deren Abbildung man wünscht.

RUNGISCHE BLÄTTER

[Über Kunst und Alterthum in den Rhein- und Mayngegenden. Zweites Heft, 1817]

SOOFT ich auch die vier Rungischen Blätter, deren oben gedacht worden [Der vier Tageszeiten, in Meyers Aufsatz "Neudeutsche religios-patriotische Kunst"], Lieb-

habern vorwies, entstand bei ihnen jederzeit der Wunsch, sie zu besitzen, sowohl des ästhetischen als historischen Wertes wegen, niemals aber war ich imstande, einige Nachricht zu geben, wo diese schätzbaren Bilder allenfalls käuflich zu haben seien. Möchten daher gegenwärtig, bei erneuerter Aufmerksamkeit auf diese Tafeln, die Besitzer der Kupferplatten mit irgendeinem Kunsthändler übereinkommen und öffentlich anzeigen, wo und um welchen Preis Abdrücke davon zu erhalten seien.

Auch wird erinnert, daß ein Bruder des zu früh Entwichenen eine Lebensbeschreibung desselben zu veranstalten gedachte, deren Herausgabe in dem gegenwärtigen Zeitpunkt gerade höchst wünschenswert wäre.

ÜBER DIE ENTSTEHUNG DER ZWEIUNDZWANZIG BLÄTTER MEINER HANDZEICHNUNGEN

ALS ich im April 1810 nach Jena ging, um meine zwei Bände Zur Farbenlehre abzuschließen und den Druck zu beendigen, sah ich der Erledigung von einer Last, die so viele Jahre auf mich gedruckt, mit Wohlbehagen entgegen; ich hatte mich so lange Zeit mit der Farbe, aber ohne Bezug auf Gestalt und lebendige Natur beschäftigt, daß dieser abstrakte, ja abstruse Zustand mir höchst widerwärtig erschien und mich ein wunderliches Verlangen überfiel, das, was in mir läge von Zeichnungsfähigkeit der Landschaft, noch einmal zu versuchen; dies geschah nun auf diese Weise, daß ich bei einsamen Spaziergängen mir gewisse Gegenstände so fest als möglich einprägte und nachher zu Hause mit der Feder aufs Papier fixierte, auch wohl an der Natur selbst Umriß versuchte oder nach Erzählungen mir Gegenden vorbildete und teils die Umrisse stehen ließ, teils durch Licht und Schatten die Gegenstände zu sondern suchte. Dieses setzte ich fort bis in den August, auf meiner Reise nach Karlsbad und Töplitz, da denn auch die Ausflüge nach Graupen und Bilin gleicherweise benutzt wurden. Und ebenso entstanden denn nachstehende zweiundzwanzig Blätter, die ich mit so wunderbarer

Aufmerksamkeit aufzog, umrahmte und mehr oder weniger ausführte. Da mit dem August sich diese gewissermaßen angestrengte Neigung völlig verlor, auch nachher wenig der Art von mir hervorgebracht wurde und, selbst wenn ich es versuchen wollte, nicht sonderlich gelang, so habe diese Zeichnungen sämtlich zusammengehalten, keine fremde Hand, wie ich sonst bei Skizzen gerne tat, darin walten lassen und so dieser eigenen Lebens- und Kunstepoche ein Denkmal zu erhalten gesucht; wie ich sie denn auch gegenwärtig in einen Band gesammelt, um sie für ein Ganzes zu erklären, woraus Fähigkeit sowohl als Unfähigkeit beurteilt werden könnte. Um den einzelnen Blättern mehr Interesse zu geben, bezeichne folgendes.

Nr. 1. Die Nordseite des Grabens zu Jena, in der Einbildungskraft zusammengezogen, um ein engeres Bild zu gewinnen. Göttlings Turm und Akazien, der halb ausgefüllte Graben, die Wucherei, das Accouchierhaus, der Pulverturm, alles auf sehr subjektive Weise nachgebildet.

Nr. 2. Das Engelgatter und Brücke, an Ort und Stelle, obgleich wild, doch mehr an der Wirklichkeit, gezeichnet vom Fußpfad auf der Höhe des linken Ufers der Leutra; Substruktionen und Häuschen auf der rechten Seite gehören zu Schillers Garten.

Nr. 3. Erinnerung an Drakendorf bei flüchtigster Durchfahrt.

Nr. 4. Gartentüre auf der Höhe gegen Lichtenhain, die Gegend und der Hausberg bei Sonnenuntergang.

Nr. 5. Aus Major v. Knebels Fenster hinab in den Klippsteinischen Garten, das Häuschen links Besitzung von Schnaubert.

Nr. 6. Hier muß weiter ausgeholt werden. Mein Sohn, damals in Jena studierend, hatte mit großer Leidenschaft die Reisen von Bruce aufgefaßt und erzählte eines Abends bei Knebel von den Nilquellen, besonders aber von dem zwischen Gebirgen eingeschlossenen See, zu welchem die von allen Seiten periodisch zuströmenden Wasser eigentlich die Überschwemmung des Nils verursachen; ich dachte mir meine alten geologischen Erfahrungen zusammen und schrieb sie schnell auf, wie vorliegt.

Nr. 7. Nach einem langen Spazierwege mit meinem Sohn, talaufwärts, glaubte ich wieder einen so produktiven Abend zu erleben; allein der Knabe schlief ein, und es blieb mir nichts übrig als ihn ruhen zu lassen, unter einem Eichbaum, der sich mir in die Einbildungskraft tüchtig eingedruckt hatte, und fügte sodann mit blässeren Tinten Mittelgrund und Ferne hinzu, wovon die weiteste durch die Zeit schon ausgelöscht ist.

Nr. 8. Ein anderer Abend war schon gewinnreicher; er konnte nicht genugsam umständlich erzählen von Bergen und Tälern, Strömen und Schlössern, die er mit fröhlicher Gesellschaft durchwandert hatte, so daß ich verleitet ward, ein Analogon zu Papier zu bringen, welches wo nicht seiner Erinnerung doch wenigstens seinem Gefühl genugtat.

Nr. 9. Der alte Turm des Löbdertor zu Jena. Da das Kommunikationsbrückchen längst verfallen, der Turm selbst abgetragen, der Graben ausgefüllt ist, so hat dieses Blatt, außer dem malerischen Gegenstand, noch für die Stadt eine Art alttopographisches Interesse.

Nr. 10. Ist der Gegenstand der ersten Nummer, noch willkürlicher oder, wenn man will, künstlerisch verwegener behandelt. Der Göttlingische Turm, das Accouchierhaus und der Pulverturm in ihren Eigenheiten mehr zusammengerückt.

Nr. 11. Links der Anatomieturm, grade vor das Ulrichische Haus, die Ratsteiche rechts. Eine wunderliche Beleuchtung kommt daher, daß ein Mittagslicht von hinten angenommen ist, bei welchem die frisch aufgrünenden Sträucher und Bäume durchscheinend glänzen.

Nr. 12. Das Neue Tor, von außen gesehen; zunächst das Hellfeldische Haus und Garten, dahinter fernerhin die Stadt, Stadtkirche und Turm und das Tal hinabwärts.

Nr. 13. Schillers Garten, angesehen von der Höhe über dem rechten Ufer der Leutra; der Brückenbogen führt zum Engelgatter.

S. Nr. 2. Das Häuschen, daran eine Gartenlaube, welche Schiller zur Küche verwandeln ließ; das gerade entgegenstehende Eckgebäude errichtete Schiller als ein einsames Arbeitszimmer und hat darin die köstlichsten Werke zustande gebracht. Als das Grundstück nach seinem Ableben

in andere Hände kam, verfiel das Gebäude nach und nach und ward im Jahr .... abgetragen. An dem höher stehenden Wohnhaus sind die zwei oberen Fenster des Giebels merkwürdig. Hier hatte man die schönste Aussicht das Tal hinabwärts, und Schiller bewohnte diese Dachzimmer.

Jetzt ist auf flacher Erde das Observatorium angebaut, und das Ganze hat überhaupt ein völlig anderes Ansehen.

Nr. 14. Ansicht von Naschhausen, Orlamünde oben drüber; der Kirchweg hinauf mit uralten Linden bepflanzt, links herum geht es nach der Brücke über die Saale.

Nr. 15. Ehemalige Ansicht des Marmorbruches vor Hof; diese Felspartie ist nunmehr auch ganz abgetragen, und man sucht vergebens nach diesem ehemals interessanten Gegenstande.

Nr. 16. Kapelle in Karlsbad auf der Mittelhöhe der alten Prager Straße, rechter Hand steht das Wirtshaus. Hinter dem Teiche und der bezeichneten Scheune geht jetzt die neue Prager Straße gegen die Eger zu.

Nr. 17. Ruinen des Schlosses über Graupen.

Nr. 18. Dasselbe von der andern Seite. Hier sind die heruntergeschobenen Mauermassen merkwürdig; sie kamen dadurch aus ihrem horizontalen Stand, daß man sie von unten hinauf als Steinbruch traktierte und die Quadern des Grunds, solang es gehen wollte, wegnahm, so daß zuletzt die Mauer herabrutschte.

Nr. 19. Die Stadt Bilin, von dem oberen zu ihr führenden Kunstwege anzusehen. Links das untere Tor, Kapelle, sodann das untere Schloß, die Stadt, sodann über ihr der berühmte Fels; er besteht aus Klingstein, der sich erst flach legt, dann säulenförmig aufsteigt. Er ruht unmittelbar auf Gneis, von dem er hie und da Stücke in sich aufgenommen hat.

Nr. 20. Derselbe Fels von den Brunnengebäuden her gezeichnet.

Nr. 21. Derselbe Fels mehr von hinten und also in einiger Verkürzung.

Nr. 22. Das Biliner Schloß mit der Umgebung des Platzes vor dem Stadttor.

Weimar, den 23. Juni 1821.

ZUM TRIUMPHZUG VON MANTEGNA

[Paralipomenon zu S. 595 ff.]

NACHDEM wir nun Blatt für Blatt die inneren und besonderen Verdienste mit Worten auszusprechen versucht, so kommen wir zuletzt auf eine Betrachtung, welche mitzuteilen bedenklich ist.

Die Meister des fünfzehnten Jahrhunderts, welche freilich nicht mehr nackte griechische Wettläufer und Ringer, keine römische Kämpfer beschauen und also Kraft und Schönheit sich nicht vollkommen aneignen konnten, genossen doch des großen südlichen Vorteils, dessen wir Nordländer gänzlich entbehren, auf Markt und Straßen mit dem eigentlichen Volk zu verkehren, mit der Masse, die leben will und leben läßt, sich fügt und schickt wie sie kann, und eine Veränderung des Zustandes nur gewaltsam angeregt zufällig hervorbringt.

Da findet sich nun, daß gar manches Natürliche, in guter Gesellschaft Verpönte sich gelegentlich einmal, bescheiden oder unbescheiden, hervortut. Da macht man von natürlichen Bedürfnissen kein sonderliches Hehl, einige Frechheit läuft auch mit unter, und ein ernster Moment wird durch ein Zufällig-Possenhaftes erheitert. Alle diese Volksmaler, wie ich sie nennen möchte, des sechzehnten Jahrhunderts erlaubten sich bei den ernstesten Gelegenheiten einen Spaß, um sich den religiosen oder despotischen Druck zu erleichtern. Beispiele lassen sich in Menge anführen, gegenwärtig nur die Späße in Mantegnas Triumphzuge.

Wir finden, daß er sich in diesen Bildern, sich drei possenhafte Motive erlaubt. In der dritten Nummer ist der vorangehende Träger der mit Münzen angefüllten Urne ein schöner Jüngling, und der hinterdrein gehende faunenartige Kerl droht jenem gewissermaßen mit dem langen Halse eines Gefäßes, das er unter dem linken Arme trägt. Seine Miene zeigt auch, daß er etwas ausspricht, worüber der schöne Jüngling ärgerlich zurücksieht.

Den zweiten Spaß glauben wir in der siebenten Nummer zu entdecken. Die schöne, bekränzte, mit vollem Angesicht uns anschauende Braut wird von der älteren ärmeren Frau, die das Kind auf dem rechten Arme hat, gegen die

Zuschauer verdeckt, und beim ersten Anblick ist nicht zu unterscheiden, ob das Wickelkind der lieblichen Braut oder der kinderreichen Mutter gehöre.

Nun kommt zwar bei untergeordneten Künstlern gar wohl vor, daß ein Glied zwei Figuren zugehören könne, aber von Mantegna, dessen Meisterschaft und Geschmack sich in Bezug der einzelnen Teile und ihrer Verhältnisse aufs höchste bewährt, so wie durchaus also auch besonders in diesem Triumph, dürfen wir behaupten, daß an einer so bedeutenden Stelle keine Nachlässigkeit zu schelten, vielmehr eine Schalkheit zu vermuten ist.

Der dritte Spaß, den wir zu den unschuldigsten, scherzhaftesten, undarstellbarsten und doch für den allergelungensten halten, ist in Nr. 10 zu bemerken. Zwischen dem unmäßigen Hinterteile des kolossalen Lehrers, der im zweiten Gliede dem Triumphwagen mit Behaglichkeit nachtritt, und dem frisch folgenden Schülerchor ist das arme Kind schon geklemmt genug; aber es wendet sich ab, es trennt sich so viel als nur möglich von seinem Vorgänger und läßt in der lieblichsten Wendung den Abscheu sehen vor der Atmosphäre, die diesen Triumphzug beschließt.

Wir halten den Ausdruck dieses Figürchens für das Vollkommenste, was wir je in dieser Art gesehen, und müßten unsere Lehre von den Motiven zurücknehmen, wenn es sich nicht gerade hier auswiese, daß der große Künstler auch das Niederträchtigste beherrschen kann.

Hier ist nun der schickliche Platz, etwas zu sagen, was mir auf der Zunge schwebt. Man hat mir vorgeworfen, daß ich bei Auslegung von Bildern, z. B. des Abendmahls von Leonard da Vinci, zu viel hineingetragen habe und in der Deutung zu weit gegangen sei. Ich weiß recht gut zu unterscheiden, was ich sehe, denke und sage; das Sehen ist ein Zusammenfassen unendlicher Mannigfaltigkeit, das Denken ein Versuch des Zerlegens; inwiefern das Sagen aber mit Sehen und Denken zusammentrifft, das hängt vom Glück ab. Ich habe die Darstellung des Triumphes nochmals durchgesehen und alles genauer bestimmt, wie ichs meinte.

Aber was kann ich dafür, daß die Menschen nicht mit Augen sehen und daß sie Gläser brauchen, wo die natürliche Gesichtskraft sehr wohl hinreichte, wenn sie dem Geist zu Gebote steht.

Und dann noch eins: wie der Künstler die Natur überbieten muß, um nur wie sie zu scheinen, so muß der Betrachtende des Künstlers Intentionen überbieten, um sich ihnen nur einigermaßen anzunähern; denn da der Künstler das Unaussprechliche schon ausgesprochen hat, wie will man ihn denn noch in einer andern und zwar in einer Wortsprache aussprechen?

Hier können wir nun zum Schluß uns nicht enthalten zu bemerken, daß die Künstler des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts immer mit Gelehrten und Altertumsforschern, die damals auch von ihrer Seite künstlerisch arbeiteten, in genauer Verbindung standen. Dieses beweist vorzüglich auch der Triumphzug des Mantegna; denn es ist offenbar, daß er den Triumph des Paulus Ämilius über Perseus, König von Mazedonien, vor Augen gehabt und aus diesem dreitägigen endlosen und grausamen Zug einen gedrängten faßlichen, menschlichen Auszug gebildet; deswegen wir denn auch eine Übersetzung beifügen, wovon die Vergleichung mit unsern Bildern einem jeden sinnigen Beschauer ein erfreuendes Nachdenken gewähren muß.

SCHLOSS MARIENBURG

[Über Kunst und Alterthum. Vierten Bandes drittes Heft. 1824]

DA man sich in dem letzten Jahrzehent so viel mit Betrachtung, Untersuchung, Nachbildung älterer Kirchen, Kapellen und Klöster beschäftigte, so mußte die Aufmerksamkeit sich ebenfalls auf weltliche Gebäude richten, da denn Burgen und feste Schlösser den allgemeinen Charakter angaben, wonach auch Rathäuser, Börsen, Kaufhäuser, ja die Wohnungen einzelner Bürger in Städten sämtlich ein wehrhaftes Ansehen darstellen; wie uns denn Oberbaurat Moller das abgetragene Kaufhaus von Mainz zu

ganz besonderer Befriedigung der Kenner und Liebhaber aufbewahrt hat.

Das Schloß Marienburg in Preußen zog daher eine doppelte Aufmerksamkeit auf sich, da es zugleich zum Aufenthalt von Rittern und Mönchen bestimmt war. In gedachter Periode erhielten wir denn auch hievon Abbildung und Beschreibung, zugleich aber auch die traurige Geschichte des nach und nach zu gemeinen Zwecken gebrauchten und mißbrauchten, umgebildeten und entstellten, riesenartigen Monumentes. In der neusten Zeit machte sich Herr Büsching um dasselbe verdient, indem er *Das Schloß der deutschen Ritter zu Marienburg* mit sieben Kupfern, Berlin 1823 herausgab.

Da aber nunmehr von Wiederherstellung nicht bloß auf dem Papier die Rede ist, sondern es sich von wirklicher Entfernung alles Eingeflickten, Ausbesserung des Verfallenen und Zerstörten, Reinigung und Vollendung des Ganzen handelt, so mag wohl dem Kunst- und Altertumsfreunde eine kurze Nachricht, was seit etlich und zwanzig Jahren zuungunsten und -gunsten dieses wichtigen Gebäudes geschehen, nicht unwillkommen sein:

[Folgt der Abdruck eines Briefes von Büsching an Goethe.]

[ERKLÄRUNG DER BILDER AM HAUSE GOETHES]

[BEI CARL AUGUSTS REGIERUNGSJUBILÄUM 1825]

1. Ein Genius, zwischen Himmel und Erde fliegend, auf- und abwärts deutend, weckt die Betrachtung und Beherzigung des Oben und Unten.

2. Ein anderer, bescheiden kniender Knabe enthüllt das Brustbild der symbolisch vorgestellten Natur, das, als aus weißem Marmor gedacht, zugleich auf Plastik hindeuten mag, als der vollkommensten Darstellung des vollkommensten Erzeugnisses aller Schöpfung.

3. Pinsel und Griffel im Lorbeerkranze zielen auf das Verdienst jener Künste, welche kühn genug sind, das körperliche bewegliche Leben auf flacher Tafel nachzubilden.

4. Zirkel und Wasserwage sagen an, daß die Kunst in allem, was meßbar ist, scharf geregelt sein müsse; besonders erblickt hier die Baukunst ihren Leitstern. Ihr ist aufgegeben, alles Willkürliche, Schiefe, Schwankende, Falsche und Formlose zu verbannen.

5. Der Adler, der mit einer Lyra sich aufwärts schwingt, wird wohl durchaus von der Poesie verstanden werden; doch mag man sich auch den Aufschwung, der in allen Künsten das Erste und Letzte ist, gern dabei vorstellen!

6. Die Urne, nach altgriechischem Sinne, auf einem buntgestreiften Teppich, scheint die vielfachste Bedeutung anzunehmen; doch glauben wir nicht zu irren, wenn wir sie an die vierte Nummer anschließen und vermuten, sie wolle sagen: daß auch das Leblose durch echten Kunstsinn zu so hoher Schönheit könne ausgebildet werden, um in Absicht auf gehörige gefällige Form mit dem vollkommensten Organismus zu wetteifern.

7. In dem schildführenden geharnischten Arm, gegen Ungewitter ein aufgeschlagenes Buch und beigefügte Kunstwerkzeuge beschützend, erkennt man jene Kraft und Beständigkeit, welche schriftliche Überlieferungen sowohl als die lebendigen Kunsttätigkeiten, selbst in den gefährlichsten Augenblicken, zu retten und zu bewahren wußte.

8. Der Regenbogen über grünendem Gebirg, in grauen Wolken, erinnert uns an jenen ersten Aufblick einer bessern Zeit, wo wir noch mit halbbeengter Brust auszusprechen anfingen:

Mitescunt aspera secla.

Sollten wir nun zuletzt, nach so viel Lobenswürdigem, auch noch tadeln und fordern, so wünschten wir, es wäre einem Altertumskenner beliebig gewesen, treffende Mottos unter jedes Bild zu finden, welche, mit oben ausgesprochenen Worten verbunden, der Auslegungslust zu Hilfe kommend, dem Anschauenden einen noch reinern und einsichtigern Genuß würden verliehen haben.

VORSCHLAG

MAN veranlasse einen jeden Künstler, besonders des historischen Faches, sich einen Zyklus zu wählen, den Verlauf eines Gedichtes, einer Geschichte, eines Menschenlebens; er denke die ganze Reihe durch und bilde sich die interessantesten Situationen aus, skizziere sie, zeichne sie, ein halb Dutzend, ein Dutzend, je reicher seine kleine Welt ist, je lebendiger seine Bildkraft. Hierunter werden sich nun, man darf sagen gewiß, einige entschieden glückliche finden. Es sind die echten Lebenspunkte, die aus den Wogen von Ereignissen und Charakterzügen hervortreten, an welchen, weil der Moment interessant, zur Nachbildung glücklich ist, wenig wird zu erinnern sein. Und so arbeitet alsdann der Künstler desto freier, und der Kenner sieht etwas entstehen, was er im Ganzen voraus gebilligt hat, und wo er wegen des Einzelnen nicht zu mäkeln noch zu markten braucht.

Ich gebe ein Beispiel: Herr Professor [Oppenheim] hat eine Folge von Bildern nach den Ereignissen von "Herrmann und Dorothea" ausgegeben, wo wir mit Gefallen den Ergebnissen jener Fabel nachgehen und uns in diesem Kreise befreunden. Wollte nun ein Liebhaber eins oder ein paar Bilder zur Ausführung bei ihm bestellen, so würde gewiß kein Zweifel bleiben, man würde nach diesem oder jenem greifen; ich wenigstens würde für zwei derselben ohne Bedenken entschieden sein.

Dergleichen Dichtungskreise gibt es gar manche, die man nach diesem Vorschlag durchaus wieder erneuen könnte. Ilias und Odyssee bleiben unerschöpflich; so der Argonautenzug; die Sieben vor Theben geben gleichfalls herrlichen Anlaß; doch liegt uns dieses Ereignis ferner wie vorhergehende. Die Taten des Herkules, nicht allein die befohlenen, sondern die sämtlichen aus freiem gleichem Heldenwillen hervorgegangenen, sind unschätzbar. Freilich gehören zu allem diesem kräftige Menschenmaler, welche charakteristische Proportion und Schönheit darzustellen wissen. Oder man nehme auch eine einzelne historische Person in bewegten Zuständen: das Leben

Alexanders würde wohl auch in bedeutenden Darstellungen durchzuführen sein. Auch einen solchen Heros würde ich nicht ungern mit Göttern und Halbgöttern begleitet sehen.

An Folgen aus den Nibelungen fehlt es uns nicht, und ich denke kaum, daß sie zu überbieten sind; denn meist werden die Heldengestalten des Mittelalters nur als travestierte Wesen des höhern griechischen Stils anzusehen sein.

Die biblischen Zyklen sind schon zu oft durchgearbeitet, als daß sich da noch Neues hoffen ließe. Das Neue Testament besonders, dessen hoher Wert in Göttlich-Sittlichem beruht, kann wohl schwerlich dem Künstler etwas Neues darbieten, welches so Sinn als Geist befriedigte. Die hohe Kunst muß selbständig sein, weder Frömmigkeit noch Patriotismus dienen hier zum Supplemente. Zu malerischem Effekt haben wir uns Christum, der über das stürmende Meer herkommt und den ungläubig sinkenden Petrus aus den Wellen emporhebt, durchgedacht. Es ist einmal glücklich vorgestellt durch Cornelius Cort, ein Kupferblättchen, das wenigen bekannt sein möchte; ein andermal unglücklich durch ...., dessen Nachbildung durch Frey jedem Liebhaber bekannt sein wird. Hier bleibt dem malerischen Genie gar manches vorbehalten; doch wollen wir weder dazu raten, noch weniger dasselbe bestellen.

Damit man aber nicht glaube, daß wir das hohe Verdienst des biblischen Zyklus verkennen, so wollen wir uns in die Werkstatt des Bildhauers wenden und denselben hierauf hindeuten.

Weimar, den 24. Mai 1830.

ZWEI ANTIKE WEIBLICHE FIGUREN,

welche in ihrem vollkommenen Zustand nicht gar einen römischen Palm hoch mögen gewesen sein, gegenwärtig des Kopfes und des untern Teils der Füße ermangelnd, von gebranntem Ton, in meinem Besitz. Von diesen wurden Zeichnungen nach Rom an die dortigen Altertumsforscher gesendet mit nachstehendem Aufsatz:

Die beiden Zeichnungen mit schwarzer Kreide sind Nachbildungen von zwei, wie man sieht, sehr beschädigten an-

tiken Überbleibseln, aus gebranntem Ton, beinahe völlig Relief, von gleicher Größe, aber ursprünglich schon nur zur Hälfte gebildet, indem die Rückseite fehlt, wie sie denn scheinen in die Wand eingemauert gewesen zu sein. Sie stellen Frauen vor in anständiger Kleidung, die Gewänder von gutem Stil. Die eine hält ein Tierchen im Arm, welches man mit einiger Aufmerksamkeit für ein Ferkelchen erkennt, und wenn sie es als ein Lieblingshündchen behandelt, so hat die andere ein gleiches Geschöpf bei den Hinterbeinen gefaßt und läßt es vor sich herunterhängen, wodurch schon eher die Vermutung erregt wird, es seien diese Tiere zu irgendeinem Opferfest aufgefaßt.

Nun ist bekannt, daß bei den der Ceres geweihten Festen auch Saugschweinchen vorkamen, und man konnte, daß diese beide Figuren auf solche Umstände und Gelegenheiten hindeuten, wohl den Gedanken fassen.

Herr Baron von Stackelberg hat sich hierüber näher geäußert, indem er die Erfahrung mitteilte, daß, wenn wirklich Ferkelchen der Göttin dargebracht wurden, wohl auch solche von unvermögenderen Personen im Bilde möchten angenommen worden sein. Ja, er bezeugte, daß man in Griechenland Reste von solchen Fabriken entdeckt habe, wo noch dergleichen fertige Votivbilder mit ihren Formen seien gefunden worden.

Ich erinnere mich nicht im Altertum einer ähnlichen Vorstellung, außer daß ich glaube, es sei auf dem Braunschweigischen berühmten Onyxgefäße die erste darbringende Figur gleichfalls mit einem Schweinchen, welches sie an den Hinterfüßen trägt, vorgestellt.

Die römischen verbundenen Altertumskenner werden sich bei ihrer weiten Umsicht wohl noch manchen andern Falls erinnern und uns darüber aufzuklären wissen. Ich bitte nur um Verzeihung, wenn ich Käuze nach Athen zu tragen mir diesmal sollte angemaßt haben.

Ein drittes Blatt, welches ich beifüge, ist eine Durchzeichnung nach einem Pompejanischen Gemälde. Mir scheint es eine festliche Tragbahre zu sein, aus irgendeinem Feierzuge, wo die Handwerker nach ihren Hauptabteilungen aufgetreten. Hier sind die Holzarbeiter vorgestellt, wo sich

sowohl der gewöhnliche Tischer, der Brettspalter, als der Bildschnitzer hervortun. Die auf dem Boden liegende Figur mag ich mir als ein unvollendetes Schnitzwerk einer menschlichen Gestalt vorstellen; der hinterwärts gestreckte linke Arm möchte noch nicht eingerichtet sein, der über dem Kopf hervorragende Stift ist vielleicht zu dessen Befestigung bestimmt. Der über dem Körper stehende nachdenkende Künstler hat irgendein schneidendes Instrument zu seinen Zwecken in der Hand. Es kommt nun darauf an, ob erfahrne Kenner unter den vielen festlichen Aufzügen des Altertums eine solche Art Handlung auffinden werden oder schon aufgefunden haben.

In der neuern Zeit ergab sich etwas Ähnliches: daß in einer nordamerikanischen Stadt, ich glaube Boston, die Handwerker mit großem Festapparat vor einigen Jahren einen solchen Umzug durchgeführt.

Weimar, den 5. August 1831.

INHALTSVERZEICHNIS I

AUFSÄTZE UND REZENSIONEN

Kupferstichanzeigen 9
Leipzig: Die schönen Künste, in ihrem Ursprung, ihrer wahren Natur und besten Anwendung betrachtet von J. G. Sulzer 13
Von deutscher Baukunst. D. M. Ervini a Steinbach 19
Einige der Beiträge zu Joh. Kasp. Lavaters "Physiognomischen Fragmenten" 28
Aus Goethes Brieftasche 45
Zur Theorie der bildenden Künste 54
Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil . . . 59
Von Arabesken 64
Über die bildende Nachahmung des Schönen von Carl Philipp Moritz 69
Über Christus und die zwölf Apostel. Nach Raffael. Von Marc Anton gestochen und von Herrn Professor Langer in Düsseldorf kopiert 73
Kunst und Handwerk 79
Schwerins Tod. Gemalt von Frisch, gestochen von Berger 82
Baukunst. Fragment 84
Zur Erinnerung des Städelschen Kabinetts 87
Vorteile, die ein junger Maler haben könnte, der sich zuerst bei einem Bildhauer in die Lehre gäbe . . . 90
Über die Gegenstände der bildenden Kunst 91
Gutachten über die Ausbildung eines jungen Malers 95
Über strenge Urteile 98
Einleitung in die "Propyläen" 101
Über Laokoon 120
Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke 132
Diderots Versuch über die Malerei 139
Nachricht an Künstler und Preisaufgabe 188
Über die Flaxmanischen Werke 193
Propyläen. Selbstanzeige 200
Über den Dilettantismus 209
Der Sammler und die Seinigen 235
Die Preisaufgabe betreffend 293

Weimarische Kunstausstellung vom Jahre 1801 und Preisaufgaben für das Jahr 1802 303
Weimarische Kunstausstellung vom Jahre 1802 und Preisaufgaben für das Jahr 1803 321
Weimarische Kunstausstellung vom Jahre 1803 und Preisaufgabe für das Jahr 1804 324
Erklärung 357
Einiges von dem Lebens- und Kunstgange Herrn Martin Wagners 358
Zwei Landschaften von Philipp Hackert 359
Denkmale 362
Weimarische sechste Kunstausstellung [1804] und Aufgabe zur siebenten [1805] 364
Weimarische Kunstausstellung vom Jahre 1804 und Preisaufgabe für das Jahr 1805 365
Siebente Weimarische Kunstausstellung vom Jahre 1805 369
Neue Unterhaltungen über verschiedene Gegenstände der Kunst als Folge der Nachrichten von den Weimarischen Kunstausstellungen 370
Vorschläge, den Künstlern Arbeit zu verschaffen . . 372
Sendschreiben des Herrn Geh. Rats von Goethe an den Herrn Rat und Direktor Sickler, über dessen neuentdecktes griechisches Grabmal bei Cumä . . . 377
Nachricht von altdeutschen, in Leipzig entdeckten Kunstschätzen 383
Tischbeins Zeichnungen des Ammazzaments der Schweine in Rom 387
Über Kunst und Altertum in den Rhein- und Maingegenden. Selbstanzeige 389
Reinigen und Restaurieren schadhafter Gemälde . . 401
Ruysdael als Dichter 404
Gemälde in der Rochus-Kapelle zu Bingen 409
Altdeutsche Baukunst 410
Prag 412
Zum Schluß 413
Skizzen zu Castis Fabelgedicht: Die redenden Tiere 415
Blumenmalerei 420
Anforderung an den modernen Bildhauer 425

Blüchers Denkmal 429
Joseph Bossi, Über Leonards da Vinci Abendmahl zu Mailand 431
Verein der deutschen Bildhauer 463
Myrons Kuh 467
Philostrats Gemälde 475
Antik und Modern 523
Fürst Blüchers Denkbild 531
Ausgrabungen 534
Relief von Phigalia 539
Kölner Domriß von Moller 543
Nachträgliches zu Philostrats Gemälden 545
Betrachtungen über ein dem Dichter Goethe in seiner Vaterstadt zu errichtendes Denkmal 554
Weimarische Pinakothek 559
Wilhelm Tischbeins Idyllen 566
Radierte Blätter nach Goethe von Schwerdgeburth 584
Observations on Leonardo da Vinci's celebrated picture of the Last Supper by Goethe 589
Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker 592
Julius Cäsars Triumphzug, gemalt von Mantegna . . 595
Hemsterhuis-Gallitzinische Gemmensammlung . . . 617
Ansichten, Risse und einzelne Teile des Doms zu Cöln. Nebst Untersuchungen über die alte kirchliche Baukunst von Sulpiz Boisserée 621
Von deutscher Baukunst. 1823 623
Charon. Neugriechisch 629
Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker 631
Restauriertes Gemälde 632
Kupferstich nach Tizian, wahrscheinlich von Cornelius Cort 634
Notice sur le cabinet des médailles et des pierres gravées de sa Majesté le Roi des Pays-Bas. Par J. C. de Jonge 637
La Cena, pittura in muro di Giotto, nel refettorio del convento di S. Croce di Firenze 642
Die Externsteine 646
Cölner Dom und Cölner Karneval 651
Siegesglück Napoleons in Oberitalien 655

Ältere Gemälde 657
Charon. Neugriechisch 666
Collection des portraits historiques de M. le Baron Gérard, premier peintre du roi, gravés à l'eau-forte par M. Pierre Adam. Précédée d'une notice sur le portrait historique 675
Homers Apotheose 689
Roma sotterranea di Antonio Bosio Romano 692
Pentazonium Vimariense 694
Porträt Ihro Königlichen Hoheit der Frau Großherzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach 697
Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herkulanum und Stabiä. Von Zahn 698
Dr. Jakob Roux, Über die Farben in technischem Sinne 700
Architecture moderne de la Sicile. Par Hittorf et Zanth 701
Architecture antique de la Sicile. Par Hittorf et Zanth 703
Südöstliche Ecke des Jupitertempels von Girgent . 704
Der Oppenheimer Dom 705
Bildnisse ausgezeichneter Griechen und Philhellenen 706
Tausend und eine Nacht. Deutsch 707
Vorzüglichste Werke von Rauch 708
Heroische Statuen von Tieck 710
Fassaden zu Stadt- und Landhäusern v. C. A. Menzel 711
Verzeichnis der geschnittenen Steine im Museum der Altertümer zu Berlin 712
Granitarbeiten in Berlin 716
Der Markgrafenstein auf dem Rauhischen Berge bei Fürstenwalde. Von J. Schoppe 717
Elfenbeinarbeiten in Berlin 718
Physiognomische Skizzen der Gebr. Henschel . . . 719
Programm zur Prüfung der Zöglinge der Gewerbschule. Von Klöden 720
Nauwerck, Bilder zu Faust 721
Galerie zu Shakespeares dramatischen Werken von Moritz Retzsch 722

Das römische Denkmal in Igel 723
Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herkulanum und Stabiä. Von Zahn 731
Christus nebst zwölf alt- und neutestamentlichen Figuren den Bildhauern vorgeschlagen 747
Rembrandt der Denker 754
Ein Grab bei Cumä. Vorlesung von Olfers 756
Gustav Nehrlichs Faustzeichnungen 757
Plastische Anatomie 758
Landschaftliche Malerei 766
Reizmittel in der bildenden Kunst 773
Beispiele symbolischer Behandlung 775
Zu malende Gegenstände 776

NACHTRÄGE

[Unter eine Silhouette der Frau Charlotte von Stein] 779
Über Heinrich Füßlis Arbeiten 779
Rezension einer Anzahl französischer satirischer Kupferstiche 779
Elgin Marbles 791
Elginische Marmore 792
Rungische Blätter 792
Über die Entstehung der zweiundzwanzig Blätter meiner Handzeichnungen 793
Zum Triumphzug von Mantegna 797
Schloß Marienburg 799
[Erklärung der Bilder am Hause Goethes] 800
Vorschlag 802
Zwei antike weibliche Figuren 803

INHALTSVERZEICHNIS II

(alphabetisch)

Adam, Pierre, Collection des portraits historiques . 675
Altdeutsche Baukunst 410
Altdeutsche Kunstschätze in Leipzig 383
Ältere Gemälde. Neuere Restaurationen in Venedig, betrachtet 1790 657
Ammazzament der Schweine von Tischbein 387
Anforderung an den modernen Bildhauer 425
Ansichten, Risse und einzelne Teile des Doms zu Cöln. Nebst Untersuchungen über die alte kirchliche Baukunst von Sulpiz Boisserée 621. 651
Antik und Modern 523
Antolinis Ausgrabungen in Velleja 534
Appiani, Siegesglück Napoleons. 655
Arabesken 64
Architecture antique de la Sicile. Par Hittorf et Zanth 703
Architecture moderne de la Sicile. Par Hittorf et Zanth 701
Aus Goethes Brieftasche 45
Ausgrabungen 534
Baukunst 54
Baukunst. Fragment 84
Bause, Drei Apostel 9
Beispiele symbolischer Behandlung 775
Beiträge zu Lavaters "Physiognomischen Fragmenten" 28
Berger, Schwerins Tod 82
Betrachtungen über ein dem Dichter Goethe in seiner Vaterstadt zu errichtendes Denkmal 554
Beuth, Peter Christian Wilhelm 758
Bildnisse ausgezeichneter Griechen und Philhellenen von Kratzeisen. 706
Blanchard, Angélique et Medor 9
Blüchers Denkmal 429. 531
Blumenmalerei 420
Boisserée, Altdeutsche Baukunst 410
Boisserée, Ansichten, Risse und einzelne Teile des Doms zu Cöln 621. 651
Bosio, Roma sotterranea 692

Bossi, Über Leonards da Vinci Abendmahl 431
Boydellsche Sammlung 11
Carravaggio, Drei Apostel 9
Carstens, Der luftwandelnde Sokrates 559
Casti, Die redenden Tiere 415
Charon. Neugriechisch. 629. 666
Christus nebst zwölf alt- und neutestamentlichen Figuren den Bildhauern vorgeschlagen 747
Christus und die zwölf Apostel von Raffael 73
Claude Lorrain, Zwei Landschaften 11
Cölner Dom
Ansichten, Risse und einzelne Teile. Von Boisserée 621
Cölner Dom und Cölner Karneval 651
Cölner Domriß von Moller 543
Collection des portraits historiques de M. le Baron Gérard, gravés par M. Pierre Adam 675
Cort, Kupferstich nach Tizian 634
Coudray, Pentazonium Vimariense 694
Cranach 384. 385
Cumä 377. 756
Denkmale. 362
Der Tänzerin Grab 377. 756
Diderots Versuch über die Malerei 139
Die Preisaufgabe betreffend 293
Diede, Freifrau Luise v. 362
Dilettantismus 209
Doctor Jakob Roux, Über die Farben in technischem Sinne 700
Dorows Ausgrabungen bei Wiesbaden 536
Dritte Wallfahrt nach Erwins Grabe 51
Dyck, Kaspar de Crayers Bildnis 563
Egloffstein, Julie v., Porträt der Großherzogin Luise von Sachsen-Weimar-Eisenach 697
Ein Grab bei Cumä. Eine Vorlesung von J. Fr. M. v. Olfers 756
Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil . . . 59
Einiges von dem Lebens- und Kunstgange Herrn Martin Wagners 358
Einleitung in die "Propyläen" 101

Elfenbeinarbeiten in Berlin 718
Elgin Marbles 791
Elginische Marmore 792
Englische Kupferstiche 11
Erklärung 357
[Erklärung der Bilder am Hause Goethes] 800
Externsteine, Die 646
Falconet 46
Fassaden zu Stadt- und Landhäusern von Menzel . 711
Flachenecker, Porträt der Großherzogin Luise . . . 697
Flaxmans Werke 193
Frankfurter Goethe-Denkmal 554
Friesen, Georg Friedrich Freiherr v. 401
Frisch, Schwerins Tod 82
Fürst Blüchers Denkbild 531
Galerie zu Shakespeares dramatischen Werken von Moritz Retzsch 722
Gallitzinische Gemmensammlung 617
Gemälde in der Rochus-Kapelle zu Bingen 409
Gérard, Collection des portraits historiques 675
Gerber, G., Elfenbeinarbeiten 718
Giotto, La Cena 642
Girgent 704
Goethe
Radierte Blätter nach Handzeichnungen 584
Seitenansicht des Kapitols 564
Goethedenkmal in Frankfurt 554
Gonzaga, Paula 632
Grabmal bei Cumä 377. 756
Granitarbeiten in Berlin 716
Groß-Romstedt 537
Gustav Nehrlichs Faustzeichnungen 757
Gutachten über die Ausbildung eines jungen Malers 95
Hackert, Zwei Landschaften 359
Halbou, Intrigues amoureuses 9
Hemsterhuis-Gallitzinische Gemmensammlung . . . 617
Henschel, Physiognomische Skizzen 719
Heroische Statuen von Tieck 710
Hittorf, Architecture de la Sicile 701. 703

Hogarth
Barmherziger Samariter 11
Teich von Bethesda 11
Homers Apotheose 689
Idyllen von Tischbein 566
Igel 723
Jagemanns Ausbildung 95
Jonge, J. C. de, Notice sur le cabinet du Roi des Pays-Bas 637
Joseph Bossi, Über Leonards da Vinci Abendmahl zu Mailand 431
Julius Cäsars Triumphzug, gemalt von Mantegna . 595
Klenze, Südöstliche Ecke des Jupitertempels von Girgent 704
Klöden, Programm zur Prüfung der Zöglinge der Gewerbschule 720
Köln siehe Cöln.
Kratzeisen, Bildnisse ausgezeichneter Griechen und Philhellenen 706
Kunst und Handwerk 79
Kupferstich nach Tizian, wahrscheinlich von C. Cort 634
Kupferstiche 9
La Cena, pittura in muro di Giotto, nel refettorio del convento di S. Croce di Firenze 642
Landschaftliche Malerei 766
Langer, Christus und die zwölf Apostel 73
Laokoon 120
Lavaters "Physiognomische Fragmente" 28
Lebens- und Kunstgang Martin Wagners 358
Leonardo da Vinci siehe Vinci.
Leybold, Charon 671
Mannlich, Zeichenbuch 366
Mantegna, Julius Cäsars Triumphzug 595
Marc Anton, Christus und die zwölf Apostel 73
Markgrafenstein, Der, auf dem Rauhischen Berge bei Fürstenwalde, von Julius Schoppe gezeichnet und von Tempeltey lithographiert 717
Mason, Zwei Landschaften 11
Material der bildenden Kunst 57

Menken, Skizzen zu Castis "Redenden Tieren". . . 415
Menzel, Fassaden zu Stadt- und Landhäusern . . . 711
Michel Angelo, Drei Apostel 9
Moller, Cölner Domriß. 543
Moritz, Über die bildende Nachahmung des Schönen 69
Müller, Oppenheimer Dom 705
Müller, Weimarische Pinakothek 559
Myrons Kuh 467
Nach Falconet und über Falconet. 46
Nachricht an Künstler und Preisaufgabe 188
Nachricht von altdeutschen, in Leipzig entdeckten Kunstschätzen 383
Nachträgliches zu Philostrats Gemälden 545
Nauwerck, Bilder zu Faust 721
Nehrlich, Faustzeichnungen 757
Neue Unterhaltungen über verschiedene Gegenstände der Kunst 370
Noehden, Observations on Leonardo da Vinci's celebrated picture of the Last Supper by Goethe . 589
Notice sur le cabinet des médailles et des pierres gravées de sa Majesté le Roi des Pays-Bas. Par J. C. de Jonge 637
Observations on Leonardo da Vinci's celebrated picture of the Last Supper by Goethe. Translated and accompanied with an introduction by Noehden 589
Oeser, Drei Apostel 9
Olfers, Ein Grab bei Cumä 756
Oppenheimer Dom, Der 705
Osterwald, Das römische Denkmal in Igel 723
Pentazonium Vimariense, dem dritten September 1825 gewidmet, vom Oberbaudirektor Coudray gezeichnet, gestochen vom Hofkupferstecher Schwerdgeburth 694
Phigalia. 539
Philostrats Gemälde 475. 545
Physiognomische Skizzen der Gebrüder Henschel 719
Picot, Barmherziger Samariter. 11
Plastische Anatomie 758
Polygnots Gemälde in der Lesche zu Delphi. . . . 324

Pompeji 698. 731
Porträt Ihro Königlichen Hoheit der Frau Großherzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach 697
Prag 412
Programm zur Prüfung der Zöglinge der Gewerbschule. Von Direktor Klöden 720
Propyläen
Einleitung 101
Propyläen. Eine periodische Schrift, herausgegeben von Goethe. Ersten Bandes erstes und zweites Stück. Zweiten Bandes erstes Stück . . 200
Radierte Blätter nach Handzeichnungen (Skizzen) von Goethe, herausgegeben von Schwerdgeburth 584
Raffael, Christus und die zwölf Apostel 73
Ramboux, La Cena di Giotto 642
Rauch 708
Ravenet, Teich von Bethesda 11
Reinhardt, Abgüsse der Stoschischen Gemmensammlung 712
Reinigen und Restaurieren schadhafter Gemälde . . 401
Reizmittel in der bildenden Kunst 773
Relief von Phigalia 539
Rembrandt der Denker 754
Restauriertes Gemälde 632
Retzsch, Galerie zu Shakespeares dramatischen Werken 722
Rezension einer Anzahl französischer satirischer Kupferstiche 779
Rochus-Kapelle 409
Roma sotterranea di Antonio Bosio Romano 692
Römische Denkmal, Das, in Igel 723
Roux, Über die Farben in technischem Sinne . . . 700
Rungische Blätter 792
Ruscheweyh, La Cena di Giotto 642
Ruysdael als Dichter 404
Sammler, Der, und die Seinigen 235
Schadow 429. 531
Schenau, Intrigues amoureuses 9
Schloß Marienburg 799

Schönen Künste, Die, in ihrem Ursprung, ihrer wahren Natur und besten Anwendung betrachtet von J. G. Sulzer 13
Schönsten Ornamente, Die, und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herkulanum und Stabiä. Von W. Zahn 698. 731
Schoppe, Markgrafenstein auf dem Rauhischen Berge 717
Schwerdgeburth
Pentazonium Vimariense 694
Radierte Blätter nach Handzeichnungen (Skizzen) von Goethe 584
Schwerins Tod. Gemalt von Frisch, gestochen von Berger 82
Schwind, Tausend und eine Nacht 707
Seidler
Relief von Phigalia 539
Rochus-Kapelle 409
Seitenansicht des Kapitols 564
Sendschreiben des Herrn Geh. Rats von Goethe an den Herrn Rat und Direktor Sickler, über dessen neuentdecktes griechisches Grabmal bei Cumä . 377
Shakespeare 722
Sicilien 701. 703
Sickler, Grabmal bei Cumä 377
Siegesglück Napoleons in Oberitalien. Zweiunddreißig Kupferblätter nach Appiani 655
Skizzen zu Castis Fabelgedicht: Die redenden Tiere 415
Städelsches Kabinett 87
Stoschische Gemmensammlung 712
Straßburger Münster 19. 51. 410
Strenge Urteile 98
Südöstliche Ecke des Jupitertempels von Girgent, wie sie sich nach der Ausgrabung zeigt. Ölbild von Herrn v. Klenze 704
Sulzer, Die schönen Künste in ihrem Ursprung, ihrer wahren Natur und besten Anwendung betrachtet 13
Tänzerin 377. 756
Tausend und eine Nacht. Deutsch 707

Tempeltey, Markgrafenstein auf dem Rauhischen Berge 717
Tieck, Heroische Statuen 710
Tischbein
Ammazzament der Schweine 387
Idyllen 566
Tizian 634
Über Christus und die zwölf Apostel. Nach Raffael. Von Marc Anton gestochen und von Herrn Professor Langer in Düsseldorf kopiert 73
Über den Dilettantismus 209
Über die bildende Nachahmung des Schönen. Von Carl Philipp Moritz 69
Über die Entstehung der zweiundzwanzig Blätter meiner Handzeichnungen 793
Über die Farben in technischem Sinne. Von Roux 700
Über die Flaxmanischen Werke 193
Über die Gegenstände der bildenden Kunst 91
Über Heinrich Füßlis Arbeiten 779
Über Kunst und Altertum in den Rhein- und Maingegenden. Selbstanzeige 389
Über Laokoon 120
Über strenge Urteile 98
Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke. Ein Gespräch 132
[Unter eine Silhouette der Frau Charlotte von Stein] 779
Vanloo, Sieben Lebensszenen des heiligen Gregorius 10
Velleja 534
Venedig 657
Verein der deutschen Bildhauer 463
Versuch über die Malerei. Von Diderot 139
Verzeichnis der geschnittenen Steine in dem Königlichen Museum der Altertümer zu Berlin 712
Vinci, Leonardo da
Abendmahl zu Mailand 431
Observations on Leonardo da Vincis celebrated picture of the Last Supper 589
Studium 561
Voiés, Angélique et Medor 9

Von Arabesken 64
Von deutscher Baukunst. 1773 19
Von deutscher Baukunst. 1823 623
Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker. Auf Befehl des Ministers für Handel, Gewerbe und Bauwesen herausgegeben von der technischen Deputation der Gewerbe. 592. 631
Vorschlag 802
Vorschläge, den Künstlern Arbeit zu verschaffen. . 372
Vorteile, die ein junger Maler haben könnte, der sich zuerst bei einem Bildhauer in die Lehre gäbe. 90
Vorzüglichste Werke von Rauch. Text von Wagner 708
Wagner, Martin 358
Wagner, Vorzüglichste Werke von Rauch 708
Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke . 132
Watts, Tausend und eine Nacht 707
Weimarische Kunstausstellung
Die Preisaufgabe betreffend 293
Einiges von dem Lebens- und Kunstgange Herrn Martin Wagners. 358
Erklärung 357
Nachricht an Künstler und Preisaufgabe. 188
Weimarische Kunstausstellung vom Jahre 1801 und Preisaufgaben für das Jahr 1802 303
Weimarische Kunstausstellung vom Jahre 1802 und Preisaufgaben für das Jahr 1803 321
Weimarische Kunstausstellung vom Jahre 1803 und Preisaufgabe für das Jahr 1804 324
Weimarische sechste Kunstausstellung [1804] und Aufgabe zur siebenten [1805] 364
Weimarische Kunstausstellung vom Jahre 1804 und Preisaufgabe für das Jahr 1805 365
Siebente Weimarische Kunstausstellung vom Jahre 1805 369
Weimarische Pinakothek 559
Wiesbaden 536
Wilhelm Tischbeins Idyllen 566
Winckelmann, Stoschische Gemmensammlung . . . 712

Zahn, Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herkulanum und Stabiä 698. 731
Zanth, Architecture de la Sicile 701. 703
Zu Charon, dem neugriechischen 629
Zu malende Gegenstände 776
Zum Schluß 413
Zum Triumphzug von Mantegna 797
Zumpft, Das römische Denkmal in Igel 723
Zur Erinnerung des Städelschen Kabinetts 87
Zur Theorie der bildenden Künste 54
Zwei antike weibliche Figuren 803
Zwei Landschaften von Philipp Hackert 359

HERAUSGEBER DIESES BANDES IST
MAX HECKER

*

DRUCK DES 13. BIS 15. TAUSENDS VON
POESCHEL & TREPTE IN LEIPZIG

Author Goethe, Johann Wolfgang von
240440
LG
G599G
Title Sämtliche Werke; [hrsg. von Hans Gerhard Gräf]
Vol.10.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 30 17 05 005 0